T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÖRSEL KÜLTÜR ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

2012-2017 Yılları Arasında Türkiye de Suriyeli Göçmenlerin Belgesel Filmlerde Görselleştirilmesi

ZEYNEP ALTAY

DOÇ. DR. ABDURRAHMAN DEVECİ

EDİRNE – 2019

Konu: 2012-2017 yılları arasında Türkiye de Suriyeli Göçmenlerin Belgesel Filmlerde Görselleştirilmesi

Hazırlayan: Zeynep ALTAY

ÖZET

Göç olgusu, yapısı itibariyle göç eden ve göç edilen toplumları etkilemektedir. Bugün dünyanın en büyük göç olaylarından biri sayılan Suriyeli göçmenler meselesi, en çokta komşusu olan Türkiye'yi etkilemektedir. Savaş sebebiyle Türkiye'ye gelen yüz binlerce Suriyeli göçmenin, ülkemizde yaşadıkları zorluklar, değişimler ve dönüşümler doğal olarak sanatçıları da etkileyecek bir durumdur.

Bu tez çalışmasında Türkiye'deki Suriyeli göçmenlerle ilgili yapılmış belgesel filmler üzerinden yönetmenlerin bakış açıları ve anlatım biçimleri incelenmiştir. Yönetmenler, anlatıyı tasarımlarken, kamerayı konumlandırdıkları yer, konuyu ele alış şekilleri, kurguda önceledikleri konu başlıkları veya konuşmaların içeriği ve birbiriyle bağlantısı, bakış açılarını ortaya koymaktadır. Beş bölümden oluşan tezde, Suriyeli göçmenlerin yaşadığı iç savaş ve bu savaş sonucunda yaşadıkları göç olgusuna değinilir. Belgesel sinema ve belgesel-gerçeklik ilişkisi, belgeselin işlevi, belgesel bellek ilişkisine dair bilgiler yer alır. Dördüncü bölümde örneklem olarak ele alınan yedi film izlenip, çözümlenmiştir. Beşinci bölümde filmlerin yönetmenleri ile yapılan yazılı mülakatlar yapılmıştır. Çözümleme ve mülakat sorularına verilen cevaplardan yola çıkılarak, bir anlatı biçimi olan Belgesel filmlerde, yönetmenlerin Suriyeli göçmenleri nasıl görselleştirdiklerine, anlatılarını nasıl oluşturduklarına ve konularına yaklaşımlarına bakılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel, Belgesel Film, Göç, Suriyeli Göçmenler, Görselleştirme.

Subjeck: Visualızotion of Documantary Films of Syrıan İmmıgants in Turkey Between 2012 – 2017

Prepared by: Zeynep ALTAY

ABSTRACT

The phenomenon of immigration, influences societies that migrate and are migrated, Syrian migrants issue, has an affects in neighboring countries, especially Turkey. The difficulties, challenges and transformations of hundred thousands of Syrian immigrants who came to Turkey because of war, will naturally has an impact on artists as well.

In this thesis, the perspective of documentary directors and their narrative styles were examined through the documentary films that they filmed about Syrian refugees in Turkey. When the directors designing the fiction, they also present where they position the camera, how they approach to the subject, which subject titles they use, the content of speeches and their connection with each other.

The thesis, which consists of five chapters mentions civil war experienced by Syrian migrants and migration fact they experienced because of this war. Further, it points out the documentary cinema and documentary-reality, the function of the documentary, and the relationship between documentary and memory.

In the fourth chapter, seven documentary films, which were taken as samples, were observed and analyzed. In the director of the films. In the fifth chapter, written interviews were made with the director of the films. Based on the answers to the analysis and interview questions, how Syrian migrants are visualized, how their narratives are formed and the directors approach to the subject were examined .

Keywords: Documentery, Documentery Film, Migration, İmmigration, Syrıan migrants, Visualization.

ÖNSÖZ

Belgesel sinema, toplumsal olaylardan, gerçeklerden beslenen bir anlatı biçimidir. Belgesel anlatı biçimlerinde, yönetmenlerin, büyük bir toplumsal mesele olan Suriyeli göçmenler olgusunu nasıl ele aldıkları, filmlerinde içeriği ve biçimi hangi bakış acısıyla değerlendirdikleri incelenmiştir. Tez konusu kapsamındaki inceleme, göçmenlerin yaşadıkları hayatı görselleştirme yolunda izlenen yöntemleri ve bu yöntemlerin sanatsal anlatı tarzıyla nasıl ele alındıklarına dair araştırmalardan oluşmaktadır ve benzer konularda yapılacak incelemeler için örnek oluşturma amacı taşımaktadır.

Bir belgeselci olarak Suriyeli göçmenlerin Türkiye'deki durumlarına şahit oldukça, onlarla ilgili bir belgesel yaptığım takdirde, konuyu ve göçmenleri ajite etmeden nasıl ele alabileceğimi düşünürdüm. Bu süreçte takip ettiğim film festivallerinde konuyla ilişkin filmleri izleme fırsatım oldu. Tercüme konusunda yardımcı olmaya çalıştığım Suriyeli ailelerin hikâyelerini dinledikten sonra da bu konuyla ilgili bir belgesel yapmam gerektiğine kesin olarak karar vermiştim. Yaşadıkları zorlukların ve sorunların çok hassas ve istismara açık olduğunun farkında olduğumdan, bu konu hakkında yapacağım herhangi bir çalışmanın dikkatli şekilde ele alınması gerekiyordu. Bundan dolayı bir belgesel yapmadan önce daha geniş bir çalışma yapmam gerektiğine karar vermiştim. Günümüz Türkiye'sinde belgeselcilerinde ilgilendikleri bir konu olan göçmenlik meselesine dair, yapılmış belgesel filmlerde Suriyeli göçmenlerin nasıl ele alındıklarını ve görselleştirildiklerini, bir tez kapsamında çalışmak istedim.

Tezin kapsamında ele aldığım belgesel filmleri çözümlemek için onları birçok kez izleme fırsatım oldu. Filmleri her izlediğimde Suriyeli göçmenlerle ilgili yeni bir bakış açısı edindim. Her filmde Suriyeli göçmenleri anlatırken, yönetmenlerin

birbirinden farklı biçemler kullandıklarını gördüm. Belgeselin özü olan gerçekliğin birbirinden farklı biçemlerle, nasıl ele alındığını ve bu gerçekliği ele alırken, yönetmenlerin Suriyeli göçmenlere bakış açılarına dair bilgiler edindim.

Yüksek lisans eğitimim boyunca bana yol gösteren, değerli düşünce ve deneyimlerini benimle paylaşarak, destek olan tez danışmanım Doç. Dr. Abdurrahman Deveci'ye; Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Asiltürk'e, tez yazım süreci boyunca bana karşı anlayış ve sabır gösteren ev arkadaşım Gülser Oğul'a; tezin içeriğinde ve biçiminde destek olan Şeyma Gök, Canan Bozkurt, Yusuf Coşkun, Esra Kandemir'e; İngilizce çeviride bana yardımcı olan Zeynep Kocamış'a; her daim sevgilerini ve desteklerini eksik etmedikleri için Annem ve Kardeşlerime çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....i
ABSTRACT.....ii
ÖNSÖZ.....iii
İÇİNDEKİLER.....v
FOTOĞRAF LİSTESİ.....viii
1. GİRİŞ.....1
1.1. Tezin Önemi Ve Amacı.....2
1.2. Tezin Kapsamı.....2
1.3. Araştırma Yöntemi.....3
2. BÖLÜM: SURİYELİ GÖÇMENLER.....5
2.1. Göç Kavramı.....5
2.2. Suriye İç Savaşı.....8
2.3. Türkiye'ye Sığınan Mülteciler.....10
3. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMA.....13
3.1. Belgesel Sinemanın Doğuşu.....13
3.2. Belgesel Sinemanın Tanımı.....14
3.3. Belgesel Sinema Ve Gerçeklik İlişkisi.....16
3.4. Belgesel Sinemanın İşlevi.....17
3.5. Belgesel Sinema Ve Bellek.....18
4. BÖLÜM:.....19
TÜRKİYE DE YAPILAN SURİYELİ GÖÇMEN BELGESEL FİLMLERDEN ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER.....19
4.1. Asfur Künye.....19
4.1.2. Asfur Özet.....20
4.1.3. Asfur, Filmin Biçimsel Anlatı Yöntemi.....21
4.1.4. Asfur Görüntü ve Kurgu Tasarımı.....22

4.1.5. Asfur Ses Kullanımı.....28
4.1.6. Asfur Çözümleme ve Sonuç.....28
4.2. Hudut Künye.....31
4.2.1. Hudut Özet.....32
4.2.2. Hudut Filmin Biçimsel Anlatı Yöntemi.....33
4.2.3. Hudut Görüntü ve Kurgu Tasarımı.....34
4.2.4. Hudut Ses Kullanımı.....40
4.2.5. Hudut Çözümleme ve Sonuç.....41
4.3. Tepede Beş Kadın Künye.....44
4.3.1. Tepede Beş Kadın Özet.....45
4.3.2. Tepede Beş Kadın, Filmin Biçimsel Anlatım Yöntemi.....45
4.3.3. Tepede Beş Kadın, Görüntü ve Kurgu Tasarımı.....46
4.3.4. Tepede Beş Kadın Belgeseldeki Ses Kullanımı.....57
4.3.5. Tepede Beş Kadın Çözümleme ve Sonuç.....58
4.4. Kameralı Çocuk Künye.....60
4.4.1. Kameralı Çocuk Özet.....61
4.4.2. Kameralı Çocuk Filmin Biçimsel Anlatı Yöntemi.....61
4.4.3. Kameralı Çocuk Görüntü ve Kurgu Tasarımı.....62
4.4.4. Kameralı Çocuk Ses Kullanımı.....69
4.4.5. Kameralı Çocuk Çözümleme ve Sonuç.....69
4.5. Hekim Künye.....72
4.5.1. Hekim Konu Ve Özet.....73
4.5.2. Hekim Filmin Biçimsel Anlatı Yöntemi.....73
4.5.3. Hekim Görüntü ve Kurgu Tasarımı.....74
4.5.4.Hekim Belgeseldeki Ses Kullanımı.....79
4.5.5. Hekim Çözümleme ve Sonuç.....79
4.6. Ballad For Syrıa Künye.....82
4.6.1. Ballad For Syrıa Özet.....83
4.6.2. Ballad For Syrıa Filmin Anlatım Yöntemi.....84
4.6.3. Ballad For Syrıa Görüntü ve Kurgu Tasarımı.....85
4.6.4. Ballad For Syrıa Ses Kullanımı.....97
4.6.5. Ballad For Syrıa Çözümleme ve Sonuç.....97
4.7. Eşik Belgeselinin Künyesi.....100

4.7.1. Eşik Özet.....101
4.5.2. Eşik Filmin Anlatım Yöntemi.....102
4.7.3. Eşik Görüntü ve Kurgu Tasarımı.....103
4.7.4. Eşik Belgeseldeki Ses Kullanımı.....114
4.7.5. Eşik Çözümleme ve Yorum.....114
5. BÖLÜM.....117
İNCELENEN BELGESELLERE DAİR YÖNETMENLERİYLE SORU - CEVAPLAR 117
5.1. Batuhan Kurt Özgeçmiş.....117
5.1.2. Batuhan Kurt, Soru - Cevaplar.....119
5.2. İbrahim Yeşilbaş Özgeçmiş.....123
5.2.1. İbrahim Yeşilbaş, Soru - Cevaplar.....124
5.3. Ece Kınacı Özgeçmiş.....127
5.3.1. Tepede Beş Kadın, Soru - Cevap.....128
5.4. Yavuz Üçer Özgeçmiş.....133
5.4.1. Yavuz Üçer, Soru - Cevaplar.....134
5.5. Elif Eda Tibet Özgeçmiş.....140
5.5.1. Elif Eda Tibet, Soru - Cevaplar.....141
5.6. Dilek Gül Özgeçmiş.....143
5.6.1. Dilek Gül, Soru - Cevap.....144
5. BÖLÜM: SONUÇ.....147
KAYNAKÇA.....150
ÖZGEÇMİŞ.....156

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1- Türkiye - Suriye Sınırı (Çukurova Araştırmalar Dergisi).....5
Fotoğraf 2: Asfur Afiş (2014).....19
Fotoğraf 3: Asfur (2014).....20
Fotoğraf 4: Asfur (2014).....22
Fotoğraf 5: Asfur (2014).....23
Fotoğraf 6: Asfur (2014).....24
“Fotoğraf 7: Asfur (2014).....24
Fotoğraf 8: Asfur (2014).....25
Fotoğraf 9: Asfur (2014).....26
Fotoğraf 10: Asfur (2014).....27
Fotoğraf 11: Asfur (2014).....27
Fotoğraf 12: Asfur (2014).....29
Fotoğraf 13: Asfur (2014) Filmin final sahnesi.....30
Fotoğraf 14: Hudut Afiş (2016).....31
Fotoğraf 15: Hudut (2016).....32
Fotoğraf 16: Hudut (2016).....33
Fotoğraf 17: Hudut (2016).....34
Fotoğraf 18: Hudut (2016).....35
Fotoğraf 19: Hudut (2016).....36
Fotoğraf 20: Hudut (2016).....37
Fotoğraf 21: Hudut (2016) Aylan bebeğe vurgu yapılıyor.....37
Fotoğraf 22: Hudut (2016).....38
Fotoğraf 23: Hudut (2016).....39
Fotoğraf 24: Hudut (2016).....40
Fotoğraf 25: Hudut (2016).....42
Fotoğraf 26: Hudut (2016).....43
Fotoğraf 27: Tepede Beş Kadın Afiş (2016).....44
Fotoğraf 28: Tepede Beş Kadın (2016).....46
Fotoğraf 29: Tepede Beş Kadın – Anneanne (2016).....47
Fotoğraf 30: Tepede Beş Kadın (2016).....48
Fotoğraf 31: Tepede Beş Kadın - Gurbet (2016).....49
Fotoğraf 32: Tepede Beş Kadın (2016).....51
Fotoğraf 33: Tepede Beş Kadın – Hatice (2016).....51
Fotoğraf 34: Tepede Beş Kadın (2016).....52
Fotoğraf 35: Tepede Beş Kadın – Sakine (2016).....53
Fotoğraf 36: Tepede Beş Kadın – Sevgül (2016).....54
Fotoğraf 37: Tepede Beş Kadın (2016).....55

Fotoğraf 38: Tepede Beş Kadın (2016).....56
Fotoğraf 39: Tepede Beş Kadın (2016).....57
Fotoğraf 40: Tepede Beş Kadın (2016).....57
Fotoğraf 41: Kameralı Çocuk Afiş (2016).....60
Fotoğraf 42: Kameralı Çocuk (2016).....62
Fotoğraf 43: Kameralı Çocuk (2016).....62
Fotoğraf 44: Kameralı Çocuk (2016).....63
Fotoğraf 45: Kameralı Çocuk (2016).....65
Fotoğraf 46: Kameralı Çocuk (2016).....65
Fotoğraf 47: Kameralı Çocuk (2016).....66
Fotoğraf 48: Kameralı Çocuk (2016).....67
Fotoğraf 49: Kameralı Çocuk (2016).....68
Fotoğraf 50: Kameralı Çocuk (2016).....68
Fotoğraf 51: Kameralı Çocuk (2016).....70
Fotoğraf 52: Kameralı Çocuk (2016).....71
Fotoğraf 53: Hekim Afiş (2017).....72
Fotoğraf 54: Hekim (2017).....74
Fotoğraf 55: Hekim (2017).....75
Fotoğraf 56: Hekim (2017).....76
Fotoğraf 57: Hekim (2017).....77
Fotoğraf 58: Hekim (2017).....77
Fotoğraf 59: Hekim (2017).....78
Fotoğraf 60: Hekim (2017).....81
Fotoğraf 61: Hekim (2017).....81
Fotoğraf 62: Ballad For Syrıa - Afiş (2017).....82
Fotoğraf 63: Ballad For Syrıa (2017).....83
Fotoğraf 64: Ballad For Syrıa (2017).....85
Fotoğraf 65: Ballad For Syrıa (2017).....86
Fotoğraf 66: Ballad For Syrıa (2017).....87
Fotoğraf 67: Ballad For Syrıa (2017).....88
Fotoğraf 68: Ballad For Syrıa (2017).....89
Fotoğraf 69: Ballad For Syrıa (2017).....90
Fotoğraf 70: Ballad For Syrıa (2017).....92
Fotoğraf 71: Ballad For Syrıa (2017).....93
Fotoğraf 72: Ballad For Syrıa (2017).....94
Fotoğraf 73: Ballad For Syrıa (2017) Foto.....95
Fotoğraf 74: Ballad For Syrıa (2017).....95
Fotoğraf 75: Ballad For Syrıa (2017).....96
Fotoğraf 76: Ballad For Syrıa (2017).....96
Fotoğraf 77: Ballad For Syrıa (2017).....97
Fotoğraf 78: Eşik Afiş (2017).....100
Fotoğraf 79: Eşik (2017).....103
Fotoğraf 80: Eşik Afiş (2017).....104
Fotoğraf 81: Eşik (2017).....104

Fotoğraf 82: Eşik Kifah (2017).....105
Fotoğraf 83: Eşik   (2017).....106
Fotoğraf 84: Eşik- Dima (2017).....107
Fotoğraf 85: Ballad For Syrıa - (2017).....107
Fotoğraf 86: Eşik (2017).....108
Fotoğraf 87: Eşik (2017).....108
Fotoğraf 88: Eşik (2017).....109
Fotoğraf 89: Eşik - Hand (2017).....110
82Fotoğraf 90: Eşik - (2017).....110
Fotoğraf 91: Eşik - Chirin (2017).....111
Fotoğraf 92: Eşik (2017).....112
Fotoğraf 93: Eşik (2017).....113
Fotoğraf 94: Eşik (2017).....113
Fotoğraf 95: Eşik (2017).....114
Fotoğraf 96: Eşik (2017).....115
Fotoğraf 97: Eşik (2017).....115
Fotoğraf 98: Batuhan Kurt -.....118
Fotoğraf 99: İbrahim Yeşilbaş.....123
Fotoğraf 100: Ece Kınacı.....127
Fotoğraf 101: Yavuz Üçer.....133
Fotoğraf 102: Eda Elif Tibet Fotoğraf (30.04.2019).....140
Fotoğraf 103: Dilek Gül (Gazete Peyik, 06.12,2018).....143

1. GİRİŞ

Sinema, belgesel sinema toplumsal olaylardan, oluşumlardan beslenir, toplum da sinemadan etkilenir. Sinema toplumsal olayların temsilidir. Filmlerde ki temsil gündelik konuşma dilinin, görsel sunumların, kelimelerin ve görüntülerin birleşimlerinden oluşur.

Belgesel, sinema sanatının, gerçekliği yeniden kendine has bir tarzla sunumunu yapar. Bunu yaparken de "etrafımızdaki dünya hakkında bizi bilgilendirme ve dünya ile kurduğumuz ilişkiyi zenginleştirme gibi çifte bir amaca hizmet eder." (Armes, 2012:52) Belgesel sinema, Sanatını gerçekleştirirken tarihsel süreçte yaşanan toplumsal, kültürel olayları bulunduğu zamanın insanlarına ulaştıran ve geleceğe geçmişin gerçeklerini aktaran; yani şimdiyi yarına estetik bir dille taşıyan sanattır. "Sinema sosyal bir kurum olarak toplum bilimlerine inceleme konusu olacak özelliklere sahiptir." (Bayrakçeken,1997:5)

Günümüzün en büyük toplumsal sorunlarından biri olan Suriye iç savaşı ve bu savaşın sonucunda kendi ülkesinden kaçmak zorunda kalan yüzbinlerce Suriyeli evlerini, yaşadıkları yerleri terk etmek zorunda kalmıştır. Suriyelilerin bu göç yolculuğunda gittikleri ülkelerin başında Türkiye bulunmaktadır. Hatta göçün en yoğun olduğu ülke Türkiye'dir. Bu gün yaklaşık 3 milyonu aşkın Suriyeli göçmenin olduğu bir ülkede, doğal olarak sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel olarak değişimler yaşanmaktadır.

Göçmen sorunlarının bu kadar yoğun yaşandığı bir ülkede sanatçıların bu yaşananlardan etkilenip sanat esrelerinde de ele almaları kaçınılmaz bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Belgeseller toplumsal sorunları ele alan ve bu sorunları gerçeğe sadık kalarak sinemaya aktarırlar. Bu aktarımda, gerçekliğin sunumunu, gerçekliğin özüne

müdahale etmeden gerçekliğin yapısını bozmadan yapılır. "Sinema yaratıcısı gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir, onlara kendi dünya görüşünü, kimi zamanda öncülük edebilen düşünce, duyuş ve yorumlarını ekleyerek sanatsal bir eylemle tüketici (seyirci)sine aktarır." (Güçhan, 1992:54)

Güçhan'ın dediği gibi yönetmen gördüklerini filme aktarırken olayları ya da yaratımlarını kendi süzgecinden geçirir. Bu çalışmada Suriyeli Göçmenlerin Türkiye'de belgesel filmlerde nasıl görselleştirildiği ele alınıp filmler arasındaki benzerliklere ve farklılıklara bakılıp biçimsel ve içeriğin aktarımındaki değişimler ile yönetmenlerin gözünden Suriyeli göçmenlerin konumlarına bakılacaktır.

1.1. Tezin Önemi Ve Amacı

2012-2017 yılları arasında Türkiye de Suriyeli Göçmenlerin Belgesel Filmlerde Görselleştirilmesi tezinin amacı göçmenlerin belgeselleştirilmesinin nasıl ele alındığı ve sinemasal anlamda gerçekliğin nasıl bir dille aktarıldığını ortaya koymaktır. Göçmenlerin Türkiye'de belgesel anlatısına nasıl yansıdıkları incelenecektir. Bu yolla, göçün bir ülkenin belgeselcilerini nasıl etkilediğini gösteren bir tez ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Belgesel dünyada olup biten gerçekleri ortaya koyan ve gelecek nesillere görsel belge olarak kalan filmlerdir. Gerçekliğin kurguyla aktarımında yönetmenin gerçekliği ele alış şekli ortaya çıkmaktadır. Bu tez ile gerçekliğin anlatıldığı bir konunun belgesele aktarımın da ortaya konacak dilin gösterilmesinde önemli bir çalışma olacağını düşünülmektedir.

1.2. Tezin Kapsamı

Tez Beş bölümden oluşmaktadır. 1. bölüm giriş, amaç ve yöntem açıklanmıştır. İkinci bölümde, Göç, Suriye savaşı ve Türkiye'ye göç etmek zorunda

kalan Suriyeli göçmenleri başlıkları altında Suriye iç savaşının çıkışı ve sonrasında savaşın milyonlarca insanı etkileyip, yerinden etmesine dair bilgilere yer verildi. Göç olgusunun yaşandığı toplumlarda göç eden ve edilen toplumlar üzerindeki etkilerine dair bir araştırma yapılmıştır. Ve tezin temel konusu olan Suriye Göçmenlerin, Türkiye'ye göç yoğunluğu ve etkilerine değinildi. Üçüncü bölümde, Belgesel sinemanın doğuşu, zamanla geçirdiği değişim ve gelişimi araştırıldı. Bu incelemelerle Belgeselin tanımı yapıldı. Belgeselin temel özelliği olan 'gerçeklik' olgusuyla olan ilişkisi ortaya kondu. Ayrıca gerçeğin sinema/belgeselde yeniden sunuluşunda aldığı yeni formlara değinildi. Diğer bir yandan belgesel ve bellek başlığı altında, belgesel filmlerin tarih sürecinde yaşanmış olayları, geçmişten günümüze veya geleceğe taşıma görevini yaparak belleklerde silinmesi durumuna karşı bir koruyucu unsur olduğuna, yani toplumsal hafızanın bir nevi muhafızlığını yaptığına dair bir araştırma yapıldı.

Dördüncü bölümde örneklem olarak Türkiye'deki Suriyeli Göçmenlerin ele alındığı belgesel filmleri izlenip çözümlemeleri yapılmış. Bunlar Asfur, Kameralı Çocuk, Hudut, Tepede Beş Kadın, Ballad For Syrıa, Hekim ve Eşik belgeselleridir. Filmi ele alınan yönetmenin, anlatım yöntemi, biçimsel düzlemi, hikâyesini nasıl kurduğu ve "Suriyeli Göçmenleri" nasıl görselleştirdiği ele alınmıştır.

Beşinci bölümünde ise, tezde yer alan filmlerin yönetmenlerle yapılan soru cevap şeklindeki mülakat yer alacaktır. Yönetmenlerin cevapları doğrultusunda elde edilen bilgiler ve örneklem filmlerin çözümlemeleri sonucunda genel bir değerlendirme yapılarak Suriyeli göçmenlerin belgesel yönetmenleri tarafından nasıl ele alındıkları ve görselleştirildikleri ortaya konmaya çalışılmıştır.

1.3. Araştırma Yöntemi

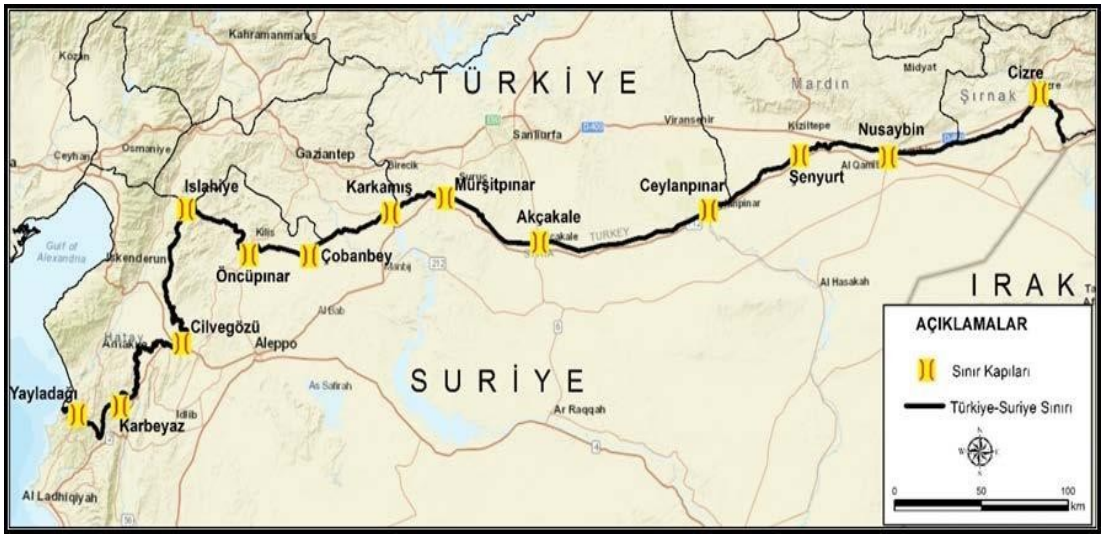
Araştırmanın kapsamı: 2012-2017 yılları arasında Türkiye de Suriyeli Göçmenlerle ilgili yapılmış Belgesel Filmler incelenmiştir. Örneklem olarak ele

alınan filmlerin, Suriye'den gelen göçmenlerin Türkiye'de belgesel yönetmenlerini nasıl etkilediği ve bu göç olgusunu nasıl ele aldıklarını, onları, belgeselde nasıl yansıttıklarını ve görselleştirdiklerini ortaya koymak adına betimsel araştırma çerçevesinde ele alınmıştır. İlk olarak belgesel tarihi, tanımı, gerçeklik ve toplumsal olgularla ilişkisi ve ilgili kaynaklar taranarak bulgular elde edilmiştir. Araştırmaya konu olan Suriyeli göçmenlerin anlatıldığı belgesel filmler, betimsel çözümleme yöntemi ile ele alınmış ve yönetmenlerle yapılan mülakatta, sorulara verilen cevaplar sonucunda elde edilen bilgiler doğrultusunda yorumlama yapılmıştır.

Çalışmada adı geçen belgesel filmlerin yönetmenlerinin Suriyeli göçmenlere bakışını ve toplumsal bir olaydan nasıl etkilendiklerini ve etkilenme sonucunda sanat yapıtlarına nasıl yansıdığını ortaya koymak nedeniyle seçilmiştir.

.

2. BÖLÜM: SURİYELİ GÖÇMENLER



Fotoğraf 1- Türkiye - Suriye Sınırı (Çukurova Araştırmalar Dergisi)

2.1. Göç Kavramı

Dünyada şehirlerin hatta ülkelerin demografik yapılarının değişmesine sebep olan "göç" kavramı neyi anlatır?

Göç; *"Bireysel veya gruplar halinde insanların, daha iyi yaşam şartlarına kavuşmak veya zulme uğramamak amacıyla, ülke içinde yer değiştirmeleri veya başka ülkelere gitmeleri".* (Korkmaz, 2016:85) olarak açıklanır. İnsanlar göçü özgür iradeleriyle gerçekleştirdikleri gibi, iradeleri dışında zorunlu göç etmek mecburiyetinde kalabilmektedirler. Bireysel göç ve kitlesel göç ile ilgili Bayraktar şöyle demektedir:

> " *İnsanın farklı coğrafyalar arasındaki hareketi bireysel ya da küçük topluluklar halinde olabildiği gibi, özellikle savaş durumlarında kitlesel düzeyde de olabilmektedir. Göç, kısaca, ekonomik, toplumsal veya siyasal nedenlerle bireysel ya da kitlesel olarak yer değiştirme eylemi olarak tanımlanmaktadır*." (Bayraktar, 2013:111)

Bireysel ya da kitlesel bazda yer değiştirme eylemi olan göç ekonomik, siyasi, kültürel, sosyal sebeplerinin sonucu olarak gerçekleşmekle beraber göç eden kitlenin göç edilen mekânda yukarıda belirtilen konular üzerinde değişimlerin sebepleri olduğu da görülmektedir. (Taşcı, 2009:178) "*Toplumlar için göç olgusu, hangi nedenle olursa olsun önemli güçlükler içermektedir*." (Bayraktar, 2013:110) "Göç, sadece bireysel sonuçlar doğurmamakta, bireyin yaşamış olduğu çevrenin değişmesi ve yeni ilişkilerin kurulması anlamında sosyal açıdan değişimlere neden ""olabilmektedir." (Tascı, 2009:193) göçün yarattığı bu güçlükler insanların ve toplumların arasındaki ilişki sürecini ve bu süreçte oluşan etkileşimlerin sonucunda önemli sosyo-kültürel sorunlar ve değişimlere neden olmaktadır.

Castles ve Miller'e göre ise göç; kitlesel olarak gerçekleşen, kaynak (göç veren) ve hedef (göç alan) ülkelerdeki insanları etkileyen ve etkileşimlere açık olan dinamik bir olgudur (aktaran Korkmaz, 2016:85). Göçler yalnızca çıkış noktalarını değil varılan noktayı etkileyip değiştirmektedir. Doğal olarak göç olgusu, göç eden ve göç alan şehirlerin veya ülkelerin insanları üzerinde etkiler bırakmaktadır. Tunç'un da dediği gibi, "*Pek çok güçlüğü bünyesinde barındıran göç hareketleri, süreç içerisinde hem göç eden hem de göç alan toplumlarda kültürel değişimlere neden olmaktadır.*" (Tunç, 2015:32)

Bireysel ve kitlesel olarak gerçekleşen göçün aynı zamanda gönüllülük esasına dayanan göç ile zorunlu göçün çıkış noktaları itibariyle başlangıç süreçleri, etkileri ve sonuçları aynı olmamaktadır. Çünkü ekonomik nedenlerden dolayı gönüllü olarak hayat standartlarını iyileştirmek amaçlı yapılan göç, planlı programlı ve kısmi olarak daha iyi şartlarda yapılan bir yolculuktur. Fakat zorunlu göçte; özellikle savaş, doğal afetler, yerinden edilme gibi nedenlerden kaynaklanan göçün süreci gönüllü göçten farklıdır doğal olarak sonuçları da farklı olmaktadır. "Zorunlu göç" (forced migration), insan veya doğal kaynaklı gelişmeler üzerine hayatları ve durumları tehdit altında olan insanların zaruri olarak gerçekleştirdiği nüfus hareketleridir. "Yerinden edilmiş kişiler" (displaced persons), oturduğu ülke/bölgeyi

kendi isteği veya özellikle uluslararası kurumların yönlendirmesiyle terk eden ancak güvenli ve kalıcı olarak ülkesine geri dönemeyen insanlardır. (Korkmaz, 2016:85)

Göç türleriyle ilgili verilen örneklerin ve yapılan tanımların ortak noktası, doğal olarak "mekânsal ilişki "de karşımıza çıkmaktadır. Yani göç için söylenenlerin başında isteyerek ya da cebir yoluyla, değişik zaman sürelerini içeren, insanların hayatını toplumsal, politik, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel olarak etkileyen şey mekânın değiştirilmesidir. Değiştirilen mekânın mesafesinin uzaklığına göre kat edilen idari ve siyasi sınırlar göç olgusuna farklı anlamlar yükleyebilmektedir. Bundan dolayı aşırı yaygın ve çok yönlü bir olgu olduğu için tanımlanması ve sınırlarının belirlenmesi çok zor olan göçü bir bütün olarak açıklayan genel bir teori yoktur. (Bayraktar, 2013:116-117)

> *"Göç olayları, aynı ülke içinde gerçekleşmesi durumunda 'iç göç'; farklı ülkeler arasında gerçekleşesi durumunda ise 'dış göç', bir başka deyişle 'uluslararası göç' olarak ifade edilmektedir.* (Aksoy, 2012:294)

Uluslar Arası Göç, Birleşmiş Milletler' in tanımına göre; Geleneksel olarak uluslararası göç, altı kategoride toplanmaktadır.

Bunlar;

1) sürekli yerleşenler;
2) süreli sözleşmeli çalışanlar;
3) süreli çalışan profesyoneller;
4) gizli veya yasal olmayan çalışanlar;
5) sığınmacılar
6) mültecilerden (1951 Cenevre Antlaşmasına göre güvence altına alınanlar) oluşmaktadır. Ayrıca Uluslararası göç kategorisine girebilmesi için kişinin gittiği ülkede bir yıldan fazla kalmış olması gerekmektedir. (aktaran Gençler, 2010:174)

Bugün "sığınmacı" kavramı, kendi ülkesini terk ederek üçüncü bir ülkeye gidip orada sığınma talebinde bulunan kişiyi ifade etmektedir. İlgili devlet otoritelerinin, sığınma başvurusunu değerlendirdiği, uluslararası ve iç hukuk

kurallarını uygulayarak sığınma hakkını verdiği kimselere ise, "mülteci" denilmektedir." (Ermumcu, 2013:64) "Göç edenler farklı bir dil öğrenmede, yabancı bir kültüre uyum sağlamada alışkanlıklarından farklı değişik bir yaşama alışmada güçlüklerle karşılaşabilmektedirler. Bu nedenle göçler, toplumların bilincinde derin izler bırakmakta, insanların fiziksel çevresi, maddi yaşam koşulları ve ruhsal yapısını şekillendirmektedir. Kişilerin alışmış olduğu çevresinden kopuşunun zorunlu olduğu durumlarda göç, çoğu zaman geri dönüşü pek mümkün olmayan ve kişinin kendi fiziksel ve dolayısıyla ruhsal çevresinden ayrılmasına yol açan bir süreç özelliği göstermektedir. (Tunç, 2015:33)

2.2. Suriye İç Savaşı

Arap coğrafyasında 2010 yılı sonunda başlayan yönetim karşıtı halk hareketleri, 21. Yüzyılın en önemli tarihi olaylarından birisi olarak kabul görmektedir. Yıllardır baskıcı ve otoriter rejimler tarafından yönetilen Arap halkları, 2010 Aralık ayında, Tunus'ta başlayan isyan dalgası ile birlikte çeşitli değişimlere neden olmuştur.(Orhan, 2013:18) Tunus'taki bu değişimler Arap ülkelerinde yaşanacak büyük olayların fitilini ateşlemişti. "Orta Doğu'da yaşanan yeni düzen arayışları, bölge ve dünya ülkelerinin bu düzende yer alma isteği ve buna bağlı ortaya çıkan yeni politikalar, (Harunoğulları, 2016:31) ve bu politikalar sonucunda gelişen olayları doğurmuştur. " *Bu olaylar Arap uyanışı, Arap isyanı, Arap reformu, Arap dönüşümü gibi farklı isimlerle anılmış ve daha sonra yaygın olarak Arap Baharı adı kullanılmıştır*." (Göker, 2015:230)

> "*Arap Baharı olarak adlandırılma sebebi ise özellikle Arap ülkelerini etkilediği içindir. Bu ülkeler; Tunus, Libya, Cezayir, Bahreyn, Yemen, Suudî Arabistan, Umman, Irak, Lübnan, Ürdün, Moritanya, Fas ve Suriye'dir...*" (Özlü ve ark, 2017:378)

Yukarıda sıralanan ülkelerin arasında süreci ve süresi çok farklı şekilde gelişen bir ülke bugün tüm dünyayı etkilemiş olan Suriye'dir. Arap coğrafyasında yaşanan değişim hareketinden etkilenen Suriye'de 2011 senesinde gösteri ve

protestolar yapılmaya başlanmıştır. Dera şehrinde öğrencilerin okul duvarlarına yazdığı rejimi eleştiren yazılar sonucunda Suriye yönetimi protestolara şiddetle karşılık vermiştir. "*Dera kentinde iki gencin duvar yazıları sebebiyle tutuklanmaları ve ağır işkence görmeleri sonucu gençlerin mensup oldukları aşiretlerin sokağa dökülmesiyle başlamıştır. Bu olaya tepki olarak düzenlenen gösterilerin en büyüğü 15 Mart 2011 tarihinde Şam'da yapılmıştır*." (Özlü ve ark, 2017:378) Dera şehrinde başlayan eylemler aynı yılın temmuz ayından sonra ülkenin geneline yayılmaya başlamıştır.. İktidarın kontrolsüz ve sert müdahalesi Suriye'de muhaliflerin sayısının artmasına ve protestoların ülkenin geneline yayılmasına yol açar. Suriye'de Esad yönetimi ile muhalifler arasındaki çatışmalar 2012 Temmuz ayı itibariyle ise Şam ve Halep şehirlerine de sıçramıştır." (Salihi, 2016:159)

Suriye'de küçük protesto gösterileri olarak başlayan halk hareketleri Esad yönetiminin ayaklanmaları bastırmak amacıyla baskıcı ve şiddet içerikli önlemler almasıyla ayaklanmanın boyutu bir iç savaş haline dönüşmüştür. (Kırık, 2012:91)

Ortadoğu bölgesinde ve özellikle Suriye'de Arap Baharı süreci devam ederken hâlâ bölgede binlerce insan hayatını kaybetmekte ve binlercesi de doğdukları topraklardan kopup, evlerinden uzakta bir hayat kurma mücadelesi vermektedirler. Bu savaşın neden olduğu yoğun göç hareketleri neredeyse dünyanın tamamını etkisi altına almış haldedir. (Özlü Ve Ark, 2017: 568) Dünyayı etkisi altına alan bir göç hareketi olarak görülen Suriye iç savaşı süreciyle ilgili Göker şöyle demektedir,

> "*Suriye'de devam eden iç savaşın en önemli sonuçlarından biri de Suriyeli sivil vatandaşların önce komşu ve çevre ülkelere, sonrasında ise çeşitli Avrupa ülkelerine yasal ya da yasadışı yollarla iltica etmeleridir. Bu durum hem komşu ülkelerde, hem de çoğu Avrupa ülkesinde Suriyeli mülteci sorununa dönüşmüştür.*"(Göker, 2015:230).

Salihi ise, her geçen gün Batıya, AB topraklarına sığınan Suriyeli göçmen sayısında da artış yaşanmaktadır. Sadece 2015 Eylül ayında Yunanistan'a yasa dışı yollarla giriş yapan Suriyeli göçmen sayısı 150 bini aşmıştır demektedir. (Salihi, 2016:160).

2.3. Türkiye'ye Sığınan Mülteciler

Türkiye'nin jeopolitik konumu nedeniyle hep göçmenlerin uğrak ülkesi olmuştur. Taşkın bunun coğrafik, sosyo-politik, sosyo-ekonomik nedenlerini şu şekilde açıklamıştır:

> " *Türkiye'nin Doğu - Batı ile Kuzey - Güney arasında bulunan coğrafi yapısı, gelişmiş Batı ve Kuzey ülkelerine geçiş yapmak isteyen transit göçmenler için ülkeyi çekici kılmaktadır. Üçüncüsü; Avrupa'ya ulaşmayı hedefleyen göçmenler, Avrupa'nın sınırlarında uyguladığı sıkı kontroller ve artan göç kontrolleriyle, Türkiye gibi Avrupa'nın çevre ülkelerine yönelmişlerdir. Dördüncü neden ise Türkiye'nin komşu ülkelere oranla ekonomik açıdan daha iyi şartlar sunması sebebiyle çalışmak isteyen göçmenler için çekici olmasıdır*."(Taşkın. 2014:185-186)

Suriye ile uzun bir sınır hattı bulunan Türkiye, komşu ülkesinde yaşanan iç savaştan etkilenmemesi mümkün olmayan bir durumdadır. Dünyanın genelinde büyük demografik değişikliklere neden olan Suriye iç savaşı nedeniyle, günümüz de Suriyelilerin verdiği göçle ilgili Harunoğulları: "*2014 yılında dünyadaki her yerinden edilmiş 5 kişiden biri Suriyelidir. Suriye günümüzde ayrıca dünyadaki mültecilerin en büyük menşe ülkesi durumundadır*." demektedir. (Harunoğulları. 2016:31) Salihi ise Göçmen rakamlarıyla ilgili şunları aktarmaktadır:

> "*Birlemiş Milletler (BM) Mülteciler Yüksek Komiserliği verilerine göre günümüzde beş milyona yakın Suriyeli, mülteci olarak farklı ülkelerde bulunmaktadır. Suriyelilerin en çok Suriye'ye komşu*

> *ülkelerde bulundukları görülmektedir. Söz konusu ülkeler Türkiye, Lübnan, Ürdün, Irak ve Mısır'dan oluşmaktadır*." (Salihi 2016:160)

Suriye'ye geniş kara sınır komşusu bir ülke olarak Türkiye savaşın başlamasıyla birlikte göçmen akının uğradığı ülkelerden biri olmuştur. ORSAM'ın 2015 yılında hazırladığı raporda:

> "*Türkiye'ye Suriyeli sığınmacı akını ilk olarak Nisan 2011 tarihinde başlamıştır. Türkiye, bu tarihten itibaren Suriyelilere yönelik "açık kapı politikası" uygulayacağını ilan etmiştir. 14 Haziran 2011'de AFAD sığınmacılarla ilgili ilk açıklamasını yaptığında Hatay Yayladağı ve Altınözü'nde kurulan kamplarda 8.538 Suriyelinin yaşadığı açıklanmıştır*." demektedir. (ORSAM, 2015:12)

Suriyeliler için ilk başta sadece sınır illerde kamplar kurulmuş ve Türkiye'ye ilk geldiklerinde sadece orada ki kamplarda kalmışlardır. Fakat Suriye'deki savaşın uzun sürmesi üzerine kampların kapasitesinin yetersiz gelmeye başlamasıyla kamp dışına yerleşmeye başlamışlardır. Savaş süreci uzadıkça geçici misafir statüsüyle Türkiye'de bulunan Suriyeli göçmenlerin sayısı gittikçe artmaya başlamıştır. Bu artışla birlikte Türkiye'nin hemen hemen her iline, Suriyeli göçmenler gitmiştir. Zamanla Suriyelilerin %85'i kamp dışına yerleşmiş ve yerel halk ile birlikte yaşamını sürdürmeye başlamıştır. Savaşın uzaması durumu, Suriye'den gelen göç dalgasını beklenenin çok üzerine çıkmasına neden olmuştur. (Tunç 2015:36)

> *"İlk dönemde göçmen sorunu yerel ve bölgesel bir sorun gibi bir hal alsa da özellikle 2013-2014 yıllarından sonra göç yolunun Avrupa Birliği (AB) sınırlarına dayanması ile birlikte sorun daha küresel bir boyut kazanmıştır. Günümüzde AB sınırları içerisinde yaklaşık 500 bin Suriyeli göçmen yer almaktadır. Ancak söz konusu göçmenlerin ağırlıklı olarak Almanya ve İsveç'te yer aldıklarını belirtmekte fayda vardır. BM verilerine göre halen bir milyonun üzerinde Suriyeli göçmen AB ülkelerine sığınma hakkı için başvuru yapmıştır*." (Salihi, 2016:160)

Bu başvuruları yaptıkları ve sığınmacı olarak bekledikleri ülke Türkiye olduğu için de "Türkiye'deki sığınmacı sayısının öngörülenin çok üstünde olması, göçmenlerin kalış süresinin uzaması ülkemizdeki Suriyeli sığınmacıların Türkiye'de kalıcı bir hayat kurmalarına yol açmıştır.(Harunoğulları.2016:33) Harunoğulları'nın dediği gibi kalıcı bir hayat kurmuşlardır. Çünkü ne kadar Suriyeliler için misafir-sığınmacı tanımı yapılsa da bugün 2019 yılında hala devam etmektedir. 2011 yılından beri misafir olarak geçici bir yaşam sürdürmek zor bir süreç olduğu için Türkiye'ye yerleşmiş bulunmaktadırlar.

Bu durumun büyük bir göç dalgasını alan Türkiye'nin toplumsal hayatında da etkileri olacaktır. Bu etkilerin başında sosyo-kültürel değişimler yer almaktadır. 2011 yılından beri düzenli olarak Suriye'den göç almakta olan Türkiye'ye gelen göçmenlerin göç hikâyeleri de zamana bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Sekiz yıllık süreç içerisinde göçmenlerin toplumsal belleğimizde farklı yansımaları olmuştur. Tezin devamında Suriyeli göçmenlerin Türkiye'deki sinema alanına özellikle Belgesel sinemacıları nasıl etkilemiştir, onların hikâye ve görüntülerine nasıl yansıdığına bakılacaktır.

3. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMA

Bu bölümde belgesel sinemanın kısaca tarihsel sürecine, belgesel sinemanın öncülerine değinilecektir. Ayrıca belgesel yapım süreçlerine dair "gerçeklik- belgesel ilişkisi", "belgeselin işlevi" ve "belgesel bellek ilişkisi" kapsamında Belgesel sinemanın dilini oluşturan kavramlar, açıklamalar ve örneklere yer verilecektir.

3.1. Belgesel Sinemanın Doğuşu

Tarihsel olarak bakıldığında, bir yanda öncülüğünü, fantastik sinema ve mitsel anlatıları içeren bir dünyayla seyircisini buluşturan kurmaca filmler yapan Georges Melies, diğer bir yanda kamerasıyla gündelik hayatın içinden, gerçek yaşamın görüntülerini sinema perdesine taşıyan Lumiere Kardeşler'in ortaya çıkardığı bir anlayışla yapılan "kurmaca olmayan" filmler yer ayrılır. (Çakaroz.2008:12) Belgesel sinema, sinema tarihi boyunca kendine ayrı bir yer bulmuş ve hayatın içinden gerçekliği dolaysız bir şekilde almış ve seyirciye ulaştırmış bir türdür.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya koydukları " *La sortie des usines Lumiere*" (1895) isimli kısa belgeselleriyle, pek çok film otoritesince belgesel türünün ilk örnekleri arasında kabul edilmekte olan Lumiere kardeşlerin filmleri "olay ve canlı aksiyon sineması" kapsamında ele alınabilir. Bu isim altında ele alınan filmlerde öyküleme tekniklerinin kişiselleştirmesinin yeri yoktur (Clarke. 2012:119).

"*1920'lerin sonu ve 1930'lara kadar yaygın olarak kullanılmayan " belgesel" terimi başlangıçta Birinci Dünya Savaşı sonrası klasik sinema çağında öykülü olmayan çeşitli türden "yaratıcı" perde çalışmaları için kullanırdı. Bu kategorideki ilk filmlerin tipik örnekleri Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook'unu (1922), Dziga Vertov'un Kameralı Adam'ı (1929) gibi 1920'lerin çeşitli Sovyet filmleri, John Grierson'un Balıkçı Gemileri (1929) içerir*. (Smith, 2008:113)

Tek çekimlik bir durumu ya da olayı anlatan filmlerin aksine 1920'li yıllarda belge film niteliği taşıyan filmler yapılmaya başlamıştı. Sinemanın temel yapısında insanı, toplumu, çevreyi ve doğayı anlatmayı hedefleyen bir yönü vardır. Bununla birlikte, insanın gerçek dünyasına doğru kamerasını çevirmesi gerektiğine dair bir düşünceyle, belgesel filmciliğe yönelmesine neden olur. Kameranın keşfedildiği yıllarda, doğal durumları göstermekten başka bir şekli olmayan ve özgün kullanım kuralları olmayan bu anlamda gelişmemiş olan belge-sel filmleriyle birlikte ciddi temeller üzerinde gelişip bir canlılık kazanır. Belgesel sinema filmlerinin öncü yönetmenlerin çalışmaları ile kendi biçimsel kimliğini bulur ve kendine sinemada kabul gören bir tür olarak yerini alır. (Bayrakçeken, 1997:25)

Bu usta belgeselcilerin öncülüğü ile sinemada güçlü bir yer edinen belgesel, kurmaca hayatları veya olayları izlemek istemeyen ya da gerçeği ortaya koymak adına alternatif bir yol arayanların tercih ettiği bir tür olmuştur.

3.2. Belgesel Sinemanın Tanımı

Belgesel terimini ilk defa 1926 Şubat ayında John Grierson, Robert Flaherty'nin "Moana" adlı filmini tanımlamak için New York Sun'da kullanmıştır. Fransızca kökenli bu sözcük olan belgesel aslında daha çok gezi filmlerini nitelemek için kullanılmaktaydı. (Cereci, 2012:3)

> "*Grierson, Flaherty'in filmleri için «araştırma ve araştırma özgürlüğünün gerçekliliği» olduğunu belirtir. Araştırma Flaherty için, filmini çekeceği insanlarla, kendi doğal mekânlarında, onları tanıyana dek onlarla birlikte yaşamaktır. Bu nedenle Grierson Flaherty'nin belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkardığını belirtir. Bunlardan birincisi: «Belgesel filmin gerecini olduğu yerde yakalaması ve bu gereci düzene sokmak için onunla içli dışlı olmasıdır.*" (aktaran Ulutak, 1989:180)

Farklı biçimsel anlatımlarla birbirinden farklı hikâyeleri ve birbirinden farklı coğrafyalardan gerçekleri seyircinin önüne sunar. Bizi dünyayla, uzak yaşamlarla tanıştırıp, onlarla ilgili belge, görüntü ve ses kayıtlarından oluşan bilgileri bize ulaştırır. Demoğlu: "*Belgesel sinema basit anlamıyla gerçeği yakalamaya ve olduğu gibi yansıtmaya çalışan film türüdür.*"(Demoğlu, 2014:44) demektedir. Susam ise *"Belgeseller anlattıklarını tek ve değişmez bir doğruyu temsili olarak sunmak yerine doğru "ne" ve "nerede" sorusuna dair eleştirel düşünme yönünde izleyicisini kışkırtmaya sorular sordurmaya çalışır*." (Susam,2015: 137) Armes ise, belgesel çevremizdeki dünya ile ilgili bizi bilgilendirip, dünya ile kurduğumuz ilişkiyi zenginleştirerek çifte bir amaca hizmet eden bir özelliği olduğunu söylemektedir. (Armes, 2012:52) Nijat Özön ise belgesel sinema için: Belgesel tür kurmacalığa yer vermeyen veya minimum düzeyde yer veren, malzemesini, içeriğini doğrudan doğadan alan; etrafımızdaki dünyayı olabildiğince gerçeğe-hakikate sadık kalarak nesnel bir bakışla yansıtmaya çabalayan bir türdür. Belgesel yönetmeni filmini türünün en yalın haliyle ortaya koyar. Belgeselci konusuna bir bilim insanın, araştırmasına çalıştığı ve araştırma yöntemlerinde kullanılan araçlar gibi, sinemayı bir araştırma aracı olarak kullanır demektedir. (Özön,1985:145) Yani Belgesel, sinemayı bir Sosyal Bilimler Disiplini olarak görüp, araştırmasını nesnel yolla ortaya koyan türü olarak nitelendirebilir.

> "*DÜNYA BELGESEL BİRLİĞİ, belgesel film kavramına açıklık getirmek için bir tanımlama yapar: " ya olgusal çekimle ya da aslına sadık kalarak, yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmdir"* (aktaran İpek, 2014: 37) .

Belgesel sinema tarihinde belgeselin öncüleri kabul edilen Flaherty, Vertov ve Grierson da sanatçının gerçeği temel alarak kendi imge dünyasındaki yansımasını filmleştirdiğini ifade eden Bazin: aslında Flaherty için "*dünyayı keşfetmeye çalışır*" dese de o keşif yine de Flaherty'in keşfettiği gerçek dünyanın, onun imge dünyasında bıraktığı betimlemesidir. Vertov ise, gerçekliği "çözümleme" yoluyla onu yeniden

yapı bozuma uğratarak kameranın ve kurgunun gözüyle yeniden ortaya koymaktadır. Grierson da "yaratıcı" bir şekilde yeniden üretilmesi olarak tanımlar. Evet, belgeselin temel alt yapısı gerçeklik olmalı fakat bu gerçekliğin çatısı ve gerçekliği sunma biçimi 'gerçekliği' ortaya koyanın sosyo-kültürel alt yapısının onun yaratıcılığına bıraktığı etkiyle yeniden oluşturulup ortaya konmaktadır.

3.3. Belgesel Sinema Ve Gerçeklik İlişkisi

Yukarıda belgesel filmin tanımı yapılırken belgesel ve gerçeklik ilişkisine değinilmiştir. Çünkü tanımı gereği belgesel denilince gerçek hayatlar ve olaylar akla gelmektedir. Bu konuyla ilgili Nijat Özön şöyle demektedir:

> *"...belgesel filmci için önemli olan herhangi bir sorunun, konunun ardında yatan gerçektir, bu gerçeği yansıtmaktır. Belgesel filmci bu gerçeği yansıtırken elinden geldiği ölçüde nesnel davranmaya çalışır* (Özön, 2008:201).

Berger, *Görme Biçimleri* kitabında sanat eserlerinde gördüğümüz şeyler ve gerçeklikleri için; geçmiş resim sanatına (klasik Avrupa resim sanatı) baktığımızda sadece sanatçının perspektifinden bakmış olduğumuzu ve bu durumda tek bir açıdan resme bakabildiğimizi doğal olarak sadece sanatçının bakış açısı dışından başka bir şey göremediğimizi ve imgeleyemediğimizi fark ettiğimizi belirtir. Bizim resme bakışımızın sınırlandırılmış olduğunu ve resme bakacak kişilerinde sınırlandırıldığını anlıyoruz. Çünkü o resme tek bir kişi bakışı var. Bu bakışı da tanrısal bakış açısına benzetiyor (Berger, 1986:9).

3.4. Belgesel Sinemanın İşlevi

Belgesel sinema bireysel veya toplumsal olayları, sorunları ele alışı ve kamuoyuna ulaştırması açısından göz ardı edilemeyecek bir öneme sahiptir. Araştırmacı yönü, gerçekliğe ve etiğe bağlılığı yönüyle de sosyal bir disiplin modeli kapsamında gösterilebilecek etkileri bulunmaktadır.

Bill Nichols, belgesel sinemanın toplumsal işlevi ve faydaları için şöyle demektedir: Belgeseller bize yaşanmış olaylara veya gerçekleşmiş değişimlere nelerin yol açtığını anlatır. Anlatılanlar, bir bireyin ya da bütün bir toplumun deneyimine dayanabilir. Bize, değişimin nasıl başladığını ve bu değişimi kimin veya neyin yarattığını söylerler. (Nichols, 2017:32) Nijat Özön ise belgeselci için toplumsal sorunlarını, gerçeğini irdeleyip anlatısını onun üstüne kurduğunu şöyle ifade etmektedir:

> " *...belgeselci kendi yaşadığı dönemin, kendi yaşadığı toplumun en önemli sorunlarını konu olarak alır; bu sorunla ilgili bütün bilgileri toplar; sorunla ilgili olarak yerinde incelemeler yapar. Bu sorunu iyice anladığına konunun gerçeğine iyice vardığına inandığında bir taslak hazırlar."* (Özön, 2008:201)

İpek belgesel filmin işlevi için, Belgesel film her şeyden önce, çağının sorunlarını ve gerçeklerini yansıtmalıdır. Belgesel film, daha çok insan çağrışımları çerçevesi içinde hâsıl olmuş, çağdaş gerçek ve olaydır. Belgeselcinin temel amacı, inandırıcılık sanatını kullanarak, halkın kendisini halkın gözleri önüne sermek olmalıdır (İpek. 2014:40-42). Belgeselin (belgeselciyi) amacını halka, yani topluma, kendisine ayna tutması olarak gören İpek gibi "İngiliz Belgesel Okulu'nun önemli yönetmenlerinden ve kuramcılardan Basil Wright'a göre *"Belgesel film bir kamuoyuna yaklaşım yöntemidir."* demektedir (Çakaroz. 2008:11).

3.5. Belgesel Sinema Ve Bellek

"*Bütün temsil biçimleri belleğe dayanır*. (Susam:2015:s.39)

Belgesel toplumsal olay ve oluşumlarda: olayların yaşandığı zaman diliminde gerçekleştirilmişlerse o yaşandığı tarihe, sonradan araştırma yoluyla olayı yaşayan canlı tanıklarıyla yapılacak sözlü tarih görüşmeleriyle dünü bugüne, geleceğe taşıyarak bellek silinmelerine engel olan bir işleve de sahiptir.

Belgesel yönetmeninin temel işlevi tarihçilik olmadığı gibi, yapıtı da tarihi belge niteliğini doğrudan taşımaz. Belgesel film gerçeğin birbirinden farklı görüntülerinin tekil temsillerinden oluşur. Belgesel film bellekte kalanları gün yüzüne çıkarma çabası ile bireysel deneyimin hatırlamayla açığa çıkması izleyenlere " aydınlanma" anları yaşatır. Belgeseller yoluyla anlatılan hikayeler ve olaylar insanları (izleyenleri) ötekini anlamaya, tanımaya zorlar…. Belgesel sinema yapısı gereği her ne anlatırsa anlatsın bunu yaparken bellekle sıkı bir ilişki içinde yapar. Seyircisini aktif kılarak onu yönlendirmemeye çalışır. Belgesel sinemacı, büyük anlatıların ve tarihin çerçevesinin dışında kalanları, görünmeyenlerin sesi, duyulmayanların hikâyesi peşinde koşar. (Susam,2015:184)

Yazı gibi, filmde belleğe yüklenen sıralama ve ayrıntılandırma sorumluluğunu hafifletir. Filmler, genellikle, bize bir olayın belirli bir zaman ve mekânda nasıl meydana geldiğini, canlı bir şekilde aktaran "popüler belleğin" kaynağını oluşturur. Bellek izleyicilerin o anda görmekte olduklarını yorumlamak için daha önce görmüş olduklarından yararlanma yönteminin bir parçası haline gelir (Nichols, 2017:111).

4. BÖLÜM:

TÜRKİYE DE YAPILAN SURİYELİ GÖÇMEN BELGESEL FİLMLERDEN ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

4.1. Asfur Künye



Fotoğraf 2: Asfur Afiş (2014)

Yönetmen - Eylem Şen

Senaryo - Eylem Şen

Yapımcı - Eylem Şen

Görüntü Yönetmeni - Eylem Şen, Ferhet Sayım

Kurgu - Eylem Şen

Müzik - Omayra El Khalil, Asfur

Yapım Tarihi - 2014

Süre - 00:19:38 Format - Belgesel, Renkli, Türkçe

4.1.2. Asfur Özet

Asfur belgeseli, Suriye savaşından kaçıp, Türkiye'nin birçok ilinde yaşamaya çalışan göçmenlerin durumlarını anlatıyor. Eylem Şen filminin konusunu şu sözlerle açıklamaktadır: " *Metropollere yerleşen Suriyeli mültecilerin yaşam koşulları ve onlara yönelik ötekileştirme hakkındaki belgesel ismini Marcel Khalife'nin şiirinden alıyor*." Filmin Metropollere yerleşen Suriyelilerin ötekileştirilmesini anlatırken İstanbul, İzmir ve Hatay'da ki Suriyeli birçok farklı etnik yapıdaki ailelerin yaşam şartlarına değinmektedir. Kürt, Ezidi, Ermeni, Arap hatta Çerkez asıllı aileler belgeselde yer almaktadır. Özellikle mülteci statüsüne sahip olmadıkları için, Türkiye'de misafir kapsamında yaşadıklarını ve birçok hukuki haktan mahrum kaldıklarını anlatmaktadır.



Fotoğraf 3: Asfur (2014)

4.1.3. Asfur, Filmin Biçimsel Anlatı Yöntemi

Asfur belgeseli, anlatım tarzını görüşmecilerle yapılmış röportajlardan ve doğal ortamlarında, gözlemci bir yaklaşımla yaptığı çekimlerden oluşuyor. Belgeselde, yönetmen perdenin içinde varlığını ortaya koymamış, sadece kamerasını karakterlerine doğrultup onlardan aldığı bilgi, duygu ve düşüncelerinden oluşturmuştur.

Şen, belgeselin görsel tasarımını açıklayıcı-gözlemci bir üslupla yapmıştır. Bu yolla göçmenlerin yaşadıkları olay ve durumları ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir. Filmin büyük bir çoğunluğu röportajlardan oluşuyor. Görüşmecilerin konuşmalarını, arşiv görüntülerinden oluşan savaş sahneleriyle desteklenmiştir. Filminde adını aldığı ve Marcel Khalife'nin yazdığı bir şiirden seslendirilmiş Asfur şarkısı, filmde sık sık kullanır. Eylem Şen, bir gazeteye verdiği röportajda şarkıyı kullanma nedenini şöyle açıklamaktadır:

> "*Kafesinden kaçan bir kuşun hikâyesi hakkındaki bu şiir, tutsaklıktan kaçmak ve özgürlük hakkında olduğu için dilden dile dolaşan ve birçok müzisyen tarafından söylenen bir şarkı haline geliyor. Kimilerine göre Filistin, kimilerine göre Lübnan, son günlerde ise Suriye için söylenen bu şiirin bana "kafes" olan vatanından kanadı kırık ayrılmak zorunda kalan tüm halkları sembolize ediyor.*" (Güven.2014: E gazete)

Yönetmen belgeselini bir şarkının anlamından yola çıkarak konusunu temellendirip genel olarak gözlemci bakış açısıyla biçimini şekillendirirken, bu şarkının kullanımıyla şiirsel bir yaklaşım da benimseyip, gerçekliği kuru bir betimlemeyle yapmaktan kaçınmış oluyor. Belgeselcinin gerçekliği yorumlayışında müziğin etkisi ve diğer yaratıcılığını kullanarak ortaya koyması hakkında Pembecioğlu'nun yorumu şöyledir:

> "*Belgeselde gerçeklik olduğu gibi saptanamaz, görünen ya da izlenen gerçeklik. Yönetmenin yapısal sınırlılık içinde yorumladığı*

> *gerçekliktir. Belgeselde görüntülerin ardından verilen ses ya da müzik, izleyende duygusal düşünsel bir birlikteliği de sağlamaya yönelir.*" (Pembecioğlu, 2005:88-89).

4.1.4. Asfur Görüntü ve Kurgu Tasarımı

Asfur belgeselini yönetmen, görüntü ve kurgu tasarımını, filmin biçimsel dilinin temelini oluşturan röportaj görüşmeleri üzerine kurmuştur. Filmin açılışı kucağında ki bebeğine Arapça ninni söyleyen bir kadının görüntüsüyle başlar. Kamerasını sabit orta ölçekli bir planda, kadın çocuğunu sallayıp ninnisini söylerken, onun etrafında başka küçük çocuklar kameranın önünden gidip gelirler. Bir kararma ve açılmayla oradan bir kapının arkasında küçük bir çocuğun Kürtçe "*Benim bir tabancam vardı. Suriye'de birini öldürdüm*." dediği görülür.



Fotoğraf 4: Asfur (2014)

Bu sahneyle yönetmen, filmin başında Suriye savaşının insanların üzerinde bıraktığı etkiyi ortaya koyacağını yansıtmış oluyor. Diğer bir yandan da görüntü ve kurgu yapısı da kendini hissettirir. Bir birinden bağımsız görüntüleri, temelde

Suriyeli göçmenleri olmaları, dışında farklı yer, zaman ve mekânlarda olan insanların hikâyeleri ile kuracağını göstermektedir.

Çerkez asıllı bir kadın, Suriye'ye özlemini anlattığı kısa bir görüntüden sonra Asfur şarkısı çalmaya başlar, müziğin üstüne savaş görüntüleri kullanılmıştır. Bu görüntüler birbirinden farklı savaş sahnelerinden oluşur.



Fotoğraf 5: Asfur (2014)

Bu görüntülerin ardından İstanbul Esentepe'den görüşmecisi Sophi Davod'in, Suriye'de yaşadıkları tehlikeden ve ardından Türkiye sınırında nasıl yakalandıklarını anlattır. Anlatıcıyı gördükten sonra, anlatıcı sesi üzerine tekrar arşiv görüntülerini kullanır. Konuyla ilişkili görüntüler kullanarak filmin anlatım ritmini akıcı kılmıştır.

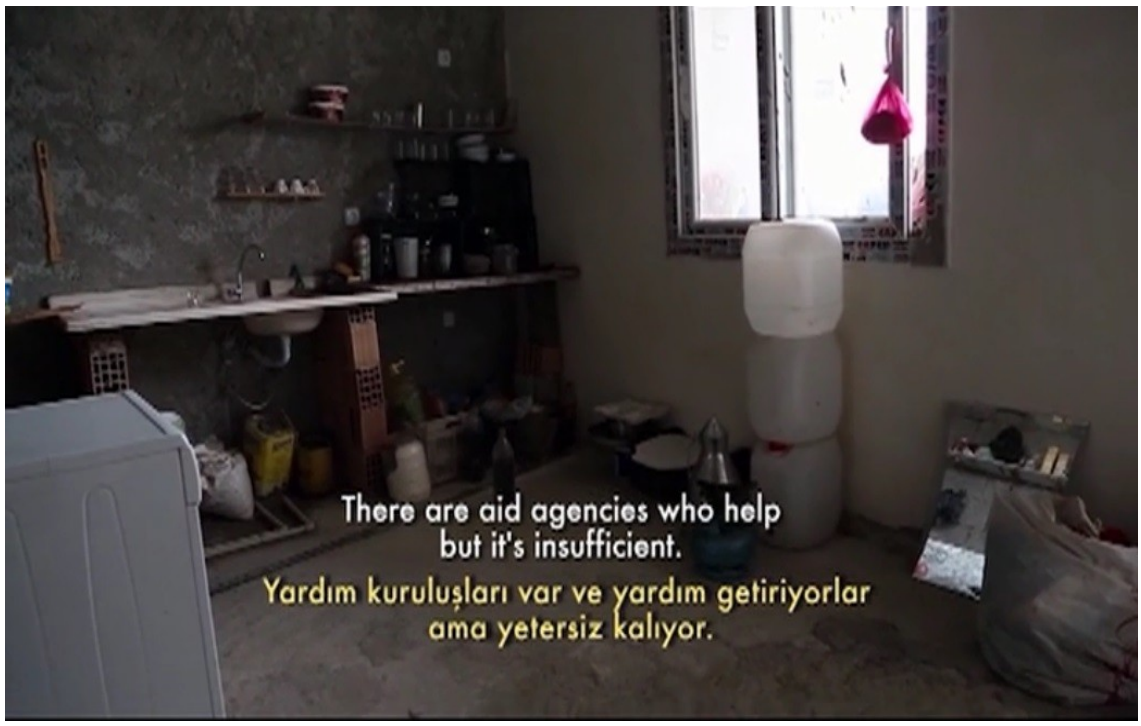


Fotoğraf 6: Asfur (2014)



"Fotoğraf 7: Asfur (2014)

Başta da belirtildiği gibi, yönetmen birçok farklı yerde görüşmecilerle röportajlar yapmış ve belgeselde bu kişilerin savaş ve Türkiye'deki göçmenlik halleri hakkında ki düşünce ve duygularını kısa kısa kullanmıştır. Bundan dolayı belgeselin hızlı bir ritmi vardır. Kurguyu seyirciyi sıkmayacak kısa konuşmalar ve ardından bol kesmeli, birbirinden farklı savaş görüntülerini kullanarak filmin hızlı akmasını sağlamıştır.



Fotoğraf 8: Asfur (2014)

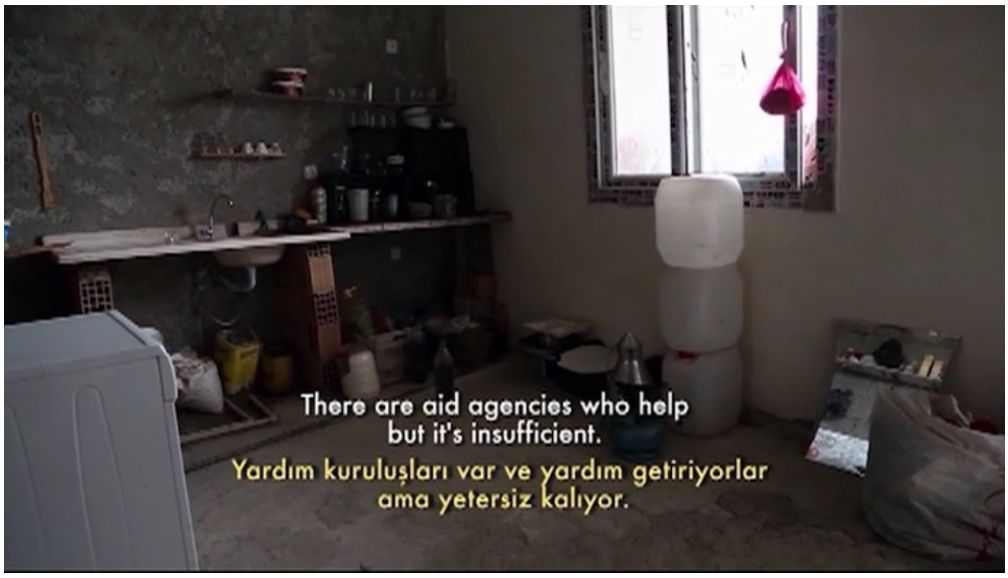
Yönetmen belgeselde röportaj ve arşiv görüntüleri dışında, görüştüğü kişilerin çevresinden görüntüleri de kullanmaktadır. Özellikle görüşmecilerin yaşadıkları çevrenin, evlerin kötü şartlarına vurgulayan çekimler yapar. Eylem Şen, verdiği bir röportajda Göçmenlerin durumlarını neden görünür kılmak istediğini şu sözlerle ifade eder:

> *"Çok sayıda göçmen olmasına rağmen yaşadığımız coğrafyada yerli halklar, göçmenlerin yaşam koşullarıyla, çalışma koşullarından hiç haberdar değildi. Nerelerde yaşıyorlar, nasıl çalışıyorlar… giderek artan nefret söylemi, onların yaşam koşullarını bilmeksizin artan spekülasyonlar vardı. Ve bu spekülasyonlar nedeniyle giderek canımız sıkılmaya başlamıştı. Ne olup ne bittiğini bilen insanlar olarak, dolayısıyla bunları görünür kılmak istedim." (*Güven, İMC TV:2014).



Fotoğraf 9: Asfur (2014)

Asfur belgeselinde Suriyeli kişiler dışında, Hatay'da ki yardım derneklerinin yetkilileriyle de röportajlar gerçekleştirmiştir. Bu yolla göçmenlerin söylediklerini pekiştirmek ve daha inandırıcı kılmak için uzman sayılacak bu kişilerin görüş ve bilgilerini de almıştır. Dernek yetkililerinin görüntülerini, çalıştıkları ortamda sabit kamera ve orta ölçekli bir çerçeveyle gerçekleştirmiştir.



Fotoğraf 10: Asfur (2014)



Fotoğraf 11: Asfur (2014)

Dernek yetkililerinin görüşlerinin alındığı bölümde, göçmenlerin hakları daha doğrusu, sahip olmadıkları haklara değiniliyor ve bunu yaparken iki farklı dernekten

bilgi alınırken, aralara Suriyeli görüşmecilerin da konuyla ilgili söyledikleri görüntülerle konuşmacıların söylediklerini birbirlerinin destekleyecek ve pekiştirecek bir kurgu üslubu kullanılmıştır. Bu yolu benimseyen yönetmen, görüntüler arasında devamlılık ilişkisini kurmadan, sadece konuyla ilişkili olacak görüntüleri kullanarak kurgusunu yapmıştır. Daha önce bahsi geçen farklı etnik yapıdaki göçmenlerle görüşmelerini, sırasıyla röportajlarını çapraz kurguyla filme ritmik bir dil kazandıracak şekilde yerleştirilmiştir.

4.1.5. Asfur Ses Kullanımı

Asfur belgeselinde da sesin kullanımına bakıldığında, filmin genelinde ilk olarak röportaj yapılan kişileri, yani sesin kaynağını gösterip, ardından konuşan sesin üzerine gelen görüntüler kullanılmıştır. Yani filmde perde içinden ses kullanımı seçilmiştir. Fakat filmin konuşan kişilerin seslerinin altına ve bazen görüntülerin üzerine kaynağı belli olmayan sözlü müzik kullanımı çokça kullanılmıştır.

4.1.6. Asfur Çözümleme ve Sonuç

Yönetmen Eylem Şen, Asfur belgeselinde, Hatay, İzmir ve İstanbul'dan Suriyeli göçmenleriyle görüşmeler yaparak, yaşadıkları zor şartları ortaya koymaya çalışmıştır. Belgeselde özellikle üstünde durduğu konulardan biri Suriyeli göçmenlerin misafir statüsü olmuştur. Mülteci kavramanın onlar için kullanılmadığını ve misafir olarak görüldüklerini, bundan dolayı da hukuki haklara sahip olamadıklarının altını birçok kez çizer. Bunu özellikle dernek yetkilileri ile yaptığı röportajda, uzmanların söyledikleriyle tekrarlı bir şekilde kullanır. Bu yolla izleyiciye Suriyelilerin bulundukları durumun anlatmak için retorik anlatımı seçer. Nicols'un retoriğin belgeselde kullanımıyla ilgili şöyle demektedir: Anlatılanları pekiştirmek için tanıkların ve uzmanların seslerinden yararlanarak, yönetmen, karakterleriyle ele aldığı toplumsal konu üzerinden etkileşime girer. Ve sadece özneleriyle değil, aynı zamanda seyircilerle de etkileşime girmek için çoğunlukla retorikten faydalanır"(Nicols, 2017:268). Bu yolla Yönetmen Suriyelilerin durumunu

ortaya koyarken seyircinin de bu durumun farkına varmasını, hatta bununla ilgili aksi düşünceleri varsa, bu düşüncelerin değişmesini amaçlamaktadır. Bir gazeteye verdiği röportajda, Suriyeli Göçmenler için farkındalık yaratmak için gösterdiği çabadan bahseder.

> *"Onlar için hiçbir şey yapmayacak bile olsa insanların düşüncelerinin değişmesi nefretin ve ayrımcılığın zayıflaması açısından anlam taşıyor. Çünkü her şeyden önce insanlar sahiden ne olduğunu ne yaşandığını bilmiyorlar. Bunu öğrenmek için özel ve sahici bir çaba gösterdikleri de söylenemez. Medya üzerine düşeni hakkını vererek yapmıyor ve Suriyeli göçmenlerin koşullarını ve hak taleplerini halka ulaştırmıyor. Spekülasyon ve ön yargılar çok yaygın. Hiç ummadığınız insanlar saçma sapan şeylere inanabiliyor. Tüm bu kara propagandanın son bulması için ve savaş mağdurlarının sorunlarının sahiden dünyanın ortak sorunları olduğunun farkına varılması için çaba göstermek önemli. Bu yönde bir çaba gösterdiğimi söyleyebilirim."* (Güven, 2014: e gazete).



Fotoğraf 12: Asfur (2014)

Eylem Şen, kendi topraklarından kopup gelmek zorunda kalan Suriyelilerin bu durumunu, onları koruyan kafeslerinden edildiklerini "Asfur" şarkısı üzerinden ortaya koyar. Filmin bir sahnesinde, bir evde yaptığı çekimde, Asfur şarkısı duyulurken kamera hareket eder ve duvarda asılı kafese doğru çıkar. Filmde çokça duyulan Arapça şarkının sembolize ettiği şeyi, aynı zamanda Suriyeli bir ailenin evinde göstererek, şarkıyı ve anlamını bununla güçlendirmeye çalışır. Belgeselde Suriyelilerin durumunu ortaya koyarken, bir ana karakter yerine, birden çok kişiyle, hatta birden çok etnik yapıdan kişiyle görüşerek Suriye halkının çok kültürlülüğü hakkında bilgiyi vermektedir. Mültecilik statüsüne sahip olmadıklarını ve genel anlamda yaşadıkları diğer bazı zorluklara kısa kısa değinilmiştir. Birden çok Suriyelinin, Türkiye'de yaşadığı kötü şartları görselleştirilmek amaçlanarak yapılan belgeselde yer alan karakterlerin yakından tanıtılmaktan uzak kalınmıştır. Ama Suriyelilerin sosyal ve hukuksal haklarının durumunu ortaya koyması açısından önemli bir görsel belge niteliği taşımaktadır.



Fotoğraf 13: Asfur (2014) Filmin final sahnesi

4.2. Hudut Künye



Fotoğraf 14: Hudut Afiş (2016)

Yönetmen: Batuhan Kurt

Yapımcı: Batuhan Kurt

Görüntü Yönetmeni: Barbaros Kıskaç

Kurgu: Barkın Yeşil Tepe- Batuhan Kurt

Yapım Yılı:2016 - Süre: 00:32

4.2.1. Hudut Özet

Avrupa'nın göçmen kabul ettiğine dair bir haber yayılır ve kısa sürede Türkiye'nin çeşitli illerinde yaşayan Suriyeli göçmenler arasında hareketliliğe sebep olur. Sosyal medya aracılığıyla örgütlenip Edirne üzerinden Avrupa'ya ulaşmaya çalışan Suriyeli göçmenlerin Edirne sınırında yaşadıklarına odaklanır.



Fotoğraf 15: Hudut (2016)

Türkiye'deki Suriyeli göçmenler, Avrupa'daki göçmenlerin daha rahat yaşadıklarına dair duyumlar üzerine, sosyal medya üzerinden birleşip birlik olup büyük bir eylem yaptıkları takdirde, Avrupa'ya sınır kapılarını açtırabileceklerini düşünüp harekete geçerler. Çünkü böyle büyük bir hareketin medyaya yansıyacağını ve bir şekilde dünya kamuoyuna seslerini duyuracaklarını ve yetkililerin sınır kapılarını açmak zorunda kalacaklarını umarlar. Sosyal medyanın gücü, onları Edirne sınırına getirebilmiş fakat Avrupa kapılarını onlara açmaya gücü yetecek miydi? Suriyeli göçmenler, Avrupa'nın kapılarını açacağına dair inançlarıyla sınırda günler süren bekleyiş başlar.

4.2.2. Hudut Filmin Biçimsel Anlatı Yöntemi

Yönetmen, Suriyeli göçmenlerinin, Edirne sınır kapılarının açılması için direniş gösterip, protesto etme süreçlerini anlattığı belgeselinde, çekimlerini gözlemci bir biçemle yapar. Bu olayları başından sonuna kadar kamerasıyla haberci bir üslupla kaydetmiştir. Filmde haber arşiv görüntüleri kullanılır. Olay yerindeki Suriyeli göçmenlerle röportajlar yapılarak, açıklayıcı biçemde kullanılmıştır. Filmin genel anlatımında açıklayıcı-gözlemci biçem üslubuyla oluşturan yönetmen müzikle desteklediği anlatımına hareketli kamera kullanımı ve hızlı kurgu biçimiyle de seyircinin duygularını harekete geçirecek ritmik bir tarzda oluşturmuştur.



Fotoğraf 16: Hudut (2016)

4.2.3. Hudut Görüntü ve Kurgu Tasarımı

Film İstanbul'dan Edirne'ye akın eden, Suriyeli göçmenlerle ilgili yapılmış televizyon haberleri ile başlar. Farklı tv kanallarından alınmış haber görüntülerinden sonra bir kararmayla sınırdan geçmek isteyen göçmenlerin görüntülerine geçiliyor.



Fotoğraf 17: Hudut (2016)

Burada, bir grup gencin sloganlarla sınır kapısının açılmasının ve Avrupa'ya geçmek istediklerini haykırıyorlar. Kamera elde ve hareketli bir şekilde tıpkı filmin açılışında yapıldığı gibi haber belgeseli tarzında çekimlerle devam eder.



Fotoğraf 18: Hudut (2016)

Yönetmen, Hudut'un hikâye anlatımını haber belgeseli olarak kurup, hikâyenin durumuna göre bir çekim tekniği oluşturmuştur. Nijat Özön Haber Film türünden sayılan belgeseller için, ortaya çıkan önemli olayları, meydana geldikleri anda saptayıp veren filmlerdir. Haber filmlerinin en önemli niteliği, taşıdığı görüntülerin haber değerindedir. Bundan dolayı filmin çekildiği andaki koşulların uygun olmayışı yüzünden filmin görüntü değeri pek fazla olamayabilir (Nijat Özön.2008: 200-201) demektedir. Gözlemci bakışla Edirne sınırındaki olayı çeken yönetmen, kamerasını konumlandırdığı yer ve çevirdiği kişiler dışında varlığını saklamıştır. Filmin genelinde hareketli kamera kullanımı bulunmaktadır. Sabit kamera kullanımı bazı röportaj çekimleri dışında pek tercih etmemiştir. Seyircide Suriyeli göçmenlerin arasında dolaşıp oradaki olaya aralarında birebir gözlemliyor hissi oluşur.



Fotoğraf 19: Hudut (2016)

Yönetmen, haber görüntüleriyle seyirciye anlatacağı konuyu tanıtıp konusunun gerçeklikle ilişkisini o haberlerle güçlendirdikten sonra, sınırı geçmek istediklerini söyleyen gençlerle, kendi çektiği görüntülerden oluşan bölüme geçiyor. Edirne otobanı boyunca çadır kurmuş, konaklamış insanların görüntüleri görülür. Bu görüntüleri, arabasında kurduğu kamerasıyla çeker. Görüntülerde izlediğimiz olay tamamen gerçek ve doğaldır. Yönetmenin kamerasını kurduğu yer dışında herhangi bir müdahalesi yoktur. Ve bu yolla haber değeri taşıyan bu olayı filme taşırken, ne kadar gerçek olduğunu bu görüntülerle de desteklemiş oluyor.

Yönetmen röportajlarını, genel olarak kalabalıklar arasında, görüşmecileri ayaktayken yapar. Birçok kişi kısa kısa, neden Avrupa'ya göç etmek istediğini anlatır. Örneğin genç kızıyla olan bir kadın ' *'İstanbul'da yaşamak çok zor, orada bize yaşam alanı sunulmuyor.*'' diyor. Bir genç adam (Abdullah) ise " *On üç saat çalışıyorum ve iş çok zor. Ev kirası çok pahalı kazandığım yetmiyor*." diyor. Diğer görüşmeci adam, adı İbrahim, " *Avrupa'ya gitmeyi hayal ediyordum*." Gitmek istediği ülkenin İngiltere olduğunu orada "sanatsal çalışmalar" yapacağı günlerin hayali içinde olduğunu anlattı. Abdullah, Edirne'ye "*Facebook üzerinden anlaşarak geldik*" diyor. Aslında

sadece Edirne sınırına gelmeleri değil, aynı zamanda Avrupa'ya gitmek istemelerinin nedeni de, yine sosyal medya üzerinden Avrupa'ya giden Suriyeli arkadaşlarının paylaşım ve anlatımları üzerine, Avrupa hayalleri kurduklarını anlatıyorlar. Ahmet Siyah, "*Benim Avrupa'da 15 arkadaşım var. Her ay onlar en az 4 bin, 5 bin Euro maaş alıyorlar en az.*" diyor.



Fotoğraf 20: Hudut (2016)



Fotoğraf 21: Hudut (2016) Aylan bebeğe vurgu yapılıyor

Film, Türk yetkililerin Suriyeli göçmenleri ikna etme görüntüleriyle devam eder. Burada çoğunluğu gençlerden oluşuyor. Bu gençler, hiçbir şekilde ikna olmayacaklarını sınıra ulaşmak için onlara izin vermelerini istediklerini söylüyorlar. Türk yetkilisi, göçmenler adına konuşan genç adama kızar ve kimse adına konuşamayacağını, aynı zamanda kimsenin hayatını tehlikeye atma hakkının olmadığını söyler. Genç burada temsilci seçildiğini ve hiçbir şekilde vazgeçmeyeceklerini belirtir. Bu kısımdan sonra Suriyelilerin arasında gezinen kamera, otoban kenarında, güneşin altında, yerdeki hallerini gösterir. Arada küçük çocukları, kadınlar üzerinde kamerayı gezdirir. Ardından tekrar eylemci gençlerin arasına geri döner, fakat bu sefer kendi aralarında ihtilafa düşmüşlerdir. Türk yetkililerle temsilci olarak görüşen genç ikna olmuş gibidir, arkadaşlarını, en azından daha sağlıklı şartlarda sınırı geçmek için ikna etmeye çalışılır. Fakat arkadaşları, onları yetkililere sattığını ve kendilerine ihanet ettiğini söylerler.

Bu tartışmalardan sonra tekrar bir haber görüntüsü girer ve Suriyeli göçmenlerin "30 saatin sonunda tem otoyolundan ayrılmayı kabul" ettiklerini söyler. Bu haberin ardından, temden otobüslere binmeleri ve onlar için oluşturulan kamp alanlarına gittikleri görüntüler kullanılır.



Fotoğraf 22: Hudut (2016)

Bu son bölümde yönetmen, sınır kapılarının açılacağına hala umudu olan insanları gösterir. Diğer yandan çok kötü şartlarda çoluk çocukla dışarda, şiltelerin üzerinde, açık havada kaldıkları görülür. Bir sahnede, bir bebeğin hastalığı için gelen ambulans ve hemşirelerin, çocuğun hastaneye götürülmesi gerektiğini söyler. Fakat aile, bu kamp alanından çıkarılırlarsa, bir daha geri gelmelerine izin verilmeyeceğini ve İstanbul'a geri gitmek zorunda kalacakları için, çocuğun hastaneye götürülmesine izin vermezler. İnsanlar Avrupa'ya gitmeyi o kadar çok istiyorlar ki, hasta çocuklarını hastaneye götürmüyorlar. Yönetmen bu bölümü de bir haberci edasıyla hareketli kamera kullanımı ile çekimlerini yapmıştır. Olup biteni belgelemeye çalışan ve bu sınırdan geçme olayının içinde olan, her bir durumu kayıt almaya çalışıyor.

Filmin sonuna doğru, havaların soğuduğu ve yağmurun yağdığı görülür. Kamptaki kalabalık azalmıştır, kalanlarda İstanbul'a gitmeleri için, Türk yetkililerin ayarladığı otobüslerle bindikleri görülür.



Fotoğraf 23: Hudut (2016)

Filmin sonunda, hayalleri yıkılmış, ama tek başlarına da kalsalar da, direnmeye devam edip, Avrupa'ya gitmenin yolunu bulacaklarını söyleyen gençleri, tellerin arkasında gösteren yönetmen, ardından kamp alanının tamamen boş görüntülerini ekrana getirir.



Fotoğraf 24: Hudut (2016)

4.2.4. Hudut Ses Kullanımı

Hudut Belgeselinde, haber belgeseli tarzında yapılan çekimler gibi, sesin kullanımı da aynı şekilde haber tarzında yapılmıştır. Suriyelilerle ilgili olay açıklayıcı bir televizyon haberinin dış sesi ile verilir. Müziğin kullanımı da haber belgeseli gibi yüksek bir tonda ve dramatik yapıyı güçlendirecek bir unsur olarak kullanılır. Olayların durumuna göre müziğin tarzı, volümü ve ritmi değişmektedir. Gerilimin arttığı ve göçmenlerin sınırdan geçmek için ayaklandıkları sahnelerde, gerilim hissini arttıracak müzik kullanılmıştır. Fakat göçmenlerin yol kenarlarında zor şartlarda olduklarını gösteren sahnelerde daha duygusal ve bu duyguya hizmet edecek sakin müzikler kullanılmıştır. Röportaj sesleri klasik belgesel anlatısında olduğu gibi bazen ilk konuşan kişiyi gösterip ardından başka görüntüler eklenmiş, ya da röportaj sesinin üstüne başka görüntüler verip, ardından röportaj görüntüsü verilmiştir.

4.2.5. Hudut Çözümleme ve Sonuç

Batuhan Kurt, Hudut belgeselini, Eylül 2015 yılında Türkiye'deki Suriyeli göçmenlerin Avrupa'ya göç etme hayalleri üzerine, gruplar halinde Edirne sınır kapısına gitmek için yola çıkmalarını anlatır. Bunu anlatırken haber belgeseli üslubunu benimser. Yaşanan bu toplumsal olayı merkeze alan yönetmen, tek bir birey üzerinden değil, yaşanan olayın bütününü gözlemleyerek birden çok göçmenle görüşmeler yapar. Filmin başında, sınır kapıları açılıncaya dek Edirne'den ayrılmayacaklarını tek bir ağızdan haykıran Suriyeli göçmenleri, süreç boyunca gözlemler. Bu insanların, günler süren bekleyişten sonra, yavaş yavaş inançlarının nasıl zayıfladığını, kendi aralarında tartışmalarını gözlemleyip kamerasına kaydeder.

Yönetmen bir gazeteye verdiği röportajda belgesel çekim süreci için, "*Mültecilerin sınırdan Edirne'ye otobandan gelişleri sırasında onlar ile diyaloğa girmek istedim ancak o kadar kolay değildi. Birçoğu korkuyordu konuşmak istemiyordu. Her gün onlarla beraber onları izledim. Sıkıntıları çok büyüktü. Görüntü yönetmeni arkadaşım Barbaros Kıskaç ve yönetmen yardımcısı Meriç Batuhan Çil ile beraber mültecileri günlerce görüntüledik*." (Haber 46, 2017) der. Bu belgeseli ortaya çıkarmak için uzun süren bu olayı çekmek ve güvenlerini kazanmak için onlarla zaman harcar.

Batuhan Kurt, belgeselinde Suriyeli göçmenlerin Avrupa'ya geçme girişimlerinin başarısızlığını ortaya koyar. Bunu yaparken, savaşın zorunlu kıldığı göçmenliğin, yaşattığı çaresizlikle, insanların düştükleri zor durumları gösterir. Yönetmen belgeselinde Suriyelileri gözlemlerken nesnel bir yaklaşımla onları ele almış ve birçok farklı kişiyle konuşmuştur. Bu yolla, neden evlerini, düzenlerini bırakıp bir söylenti üzerine yollara düştüklerini anlatmalarını sağlar. Birbirinden farklı yaşta ve eğitimde insanlarla röportajlar yapar. Bu kadar farklı yapıda olan bu insanları Edirne'ye yürüyerek getiren şeyin hepsinin ortak sorunu olan Türkiye'de yaşam ve çalışma şartlarının zorluğunun neden olduğunu gösterir. Avrupa'da daha iyi şartlarda eğitim görüp, daha iyi çalışma şartlarında yasacaklarının inancına sahip

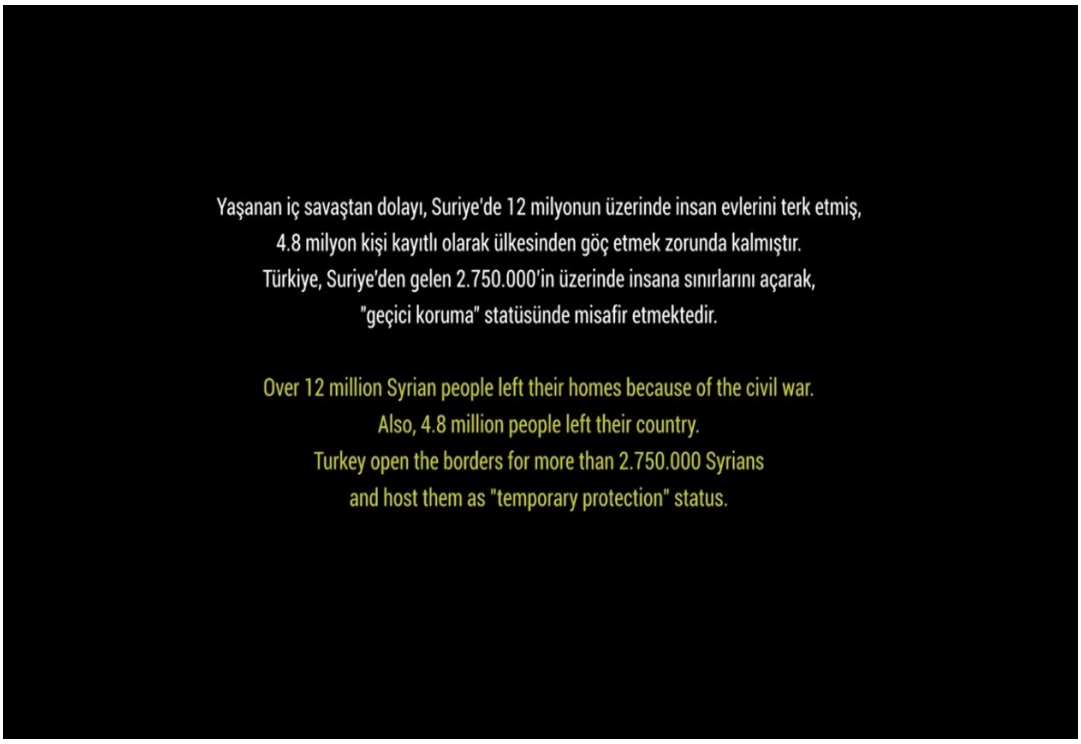
bu insanların, batıya olan bakışlarını da ortaya koyar. Dolayısı ile Türkiye'deki Suriyeli göçmenlerin çaresizliğini görselleştirilmiştir.



Fotoğraf 25: Hudut (2016)

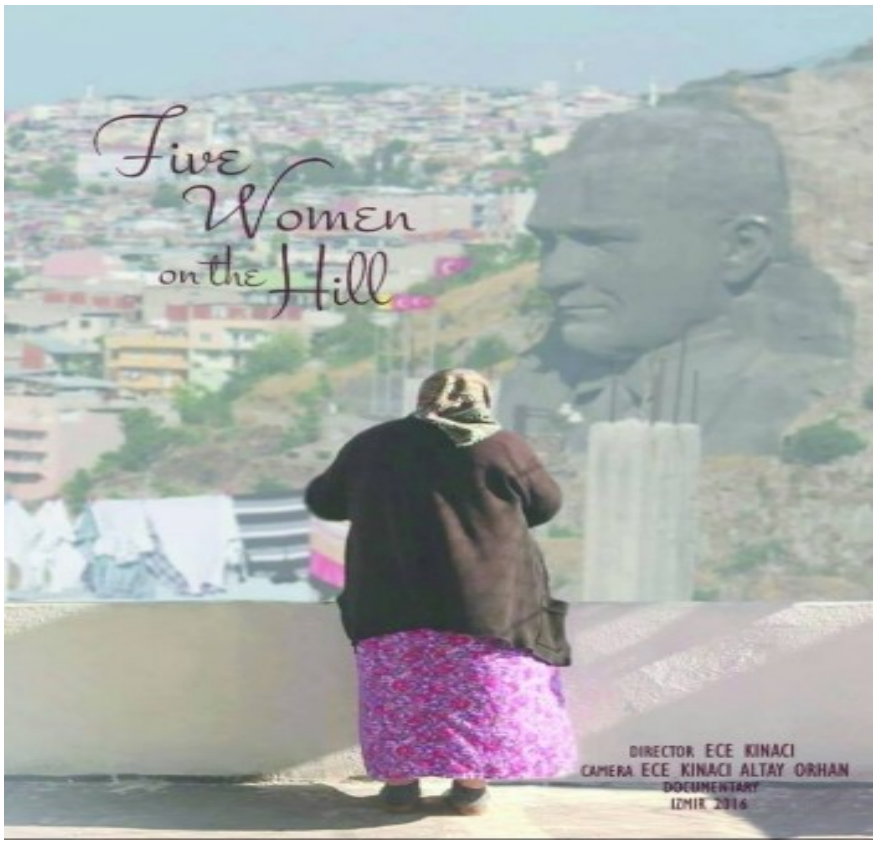
Yönetmen, yaşanan bu toplumsal olayı görselleştirirken, süreci başından sonuna kadar takip edip, uzun süre çekimler yapmış ve gerçekliği olabildiğince gözlemci, nesnel bir tavır içinde yansıtmıştır. Fakat filmde yaşanan olayların durumuna göre müzik kullanımı, seyircinin duygularını yön verebilecek düzeyde ve şekilde kullanılmıştır. Bundan dolayı filmin biçimsel olarak nesnel bir şekilde yapılmış olsa da, anlatımının bütününe bakıldığında, kurgu ve müziğin etkisiyle filmin nesnelliği tartışılır bir hal almıştır.

Yönetmen filmin sonunda Siyah ekran üzerine Türkiye'deki Suriyelilerin durumu hakkında açıklayıcı bir yazı koyar. Bu yolla, göçmenlerin durumuyla ilgili daha genel bilgiyi seyirciyle paylaşarak, söz konusu olayın gerçekliğini daha istatiksel verilerle güçlendirir.



Fotoğraf 26: Hudut (2016)

4.3. Tepede Beş Kadın Künye



Fotoğraf 27: Tepede Beş Kadın Afiş (2016)

Yönetmen - Ece Kınacı

Yapım - Yaşar Üniversitesi

Görüntü Yönetmeni - Ece Kınacı

Kurgu - Ece Kınacı, Altay Orhan

Ses - Altay Orhan

Müzik - Özgün Müzik -Babazula, Babasız Kızlar Balosu

Yapım - 2016 - Süre - 00:20:00

Format - Belgesel, Renkli, Türkçe-Kürtçe

4.3.1. Tepede Beş Kadın Özet

Tepede Beş Kadın belgeseli, İzmir'in Çimentepe semtinde gündelik yaşamın değişimini, içindeki birçok farklı kültürün bir aradalığını ve aslında günümüz Türkiye'sinin bir yansımasını, o mahallede yaşayan beş kadın üzerinden anlatıyor. Bu anlatıda yer alan beş kadından sadece bir tanesi Suriyelidir. Sevilay, Gurbet, Sakine ve Sevgül aslında kendileri de İzmir'e Türkiye'nin farklı yerlerinden göç etmişlerdir. Ama Suriyeli Hatice'nin mahalleye ailesiyle taşınmasından hoşnut değildirler. Suriyeli aileye dört kadının bakışını, ön yargılarını ve onların aileyi tanıdıktan sonraki tavır ve söylemlerinin nasıl değiştiğini anlatıyor.

4.3.2. Tepede Beş Kadın, Filmin Biçimsel Anlatım Yöntemi

Tepede Beş Kadın belgeselinin, biçimsel anlatısına bakıldığında, hareketli kamera kullanımı ve ritmik kurgusu ile, çekildiği mahallenin neşeli yapısına benzer bir biçimle oluşturulmuştur. Kınacı, filmin belgesel anlatım biçemlerinden birden fazlasını kullanmıştır. Filmde ilk başta gözlemci biçemle mahalleyi ve ruhunu aktarmak için mekânsal tanıtımı yapar. Sonra karakterlerinin hayatlarına girdikten sonra açıklayıcı biçemle röportajlar yaparak doğrudan onlardan mahalle, kendileri ve diğer karakterler hakkında bilgi alır. Filmin bazı yerlerinde, yönetmenin anneannesinin doğrudan kendisiyle konuşmaları olur. Gurbet ve diğer karakterlerde röportajlar esnasından kameraya değil de doğrudan Kınacın kendisine hitap ederek düşüncelerini paylaşırlar. Hatta Gurbet bir yerde göçmenlerin mahalleli tarafından ötekileştirildiğini söyler ve yönetmenin kendisi de onlarla aynı düşüncedeymiş gibi onu kınar. Yönetmen burada ses ve fiziksel olarak filme dâhil olmasa da, yani cevap verip düşüncelerini doğrudan onlarla ve dolayısıyla seyirciyle paylaşıp açık etmemektedir. Ama oradaki varlığını ortaya koyan karakterlerin diyaloglarını filme dâhil etmekten de geri durmamıştır. Burada kısmen de olsa katılımcı biçemin varlığından bahsedilebilir. Diğer bir yandan, karakterlerin bu tavırlarına müdahil olmadığını, edimsel biçemden uzak durduğunu ve onların açık sözlü ve rahat

tavırlarına karşı nesnel bir duruş sergilemiştir. Kınacı, birden çok biçemi kullanarak oluşturduğu anlatısını her karakterini sıralı bir şekilde, her birini bir bölümde anlatır ve filmin sonunda tüm karakterlerini bir arada oldukları bir bölümle birleştirir.

4.3.3. Tepede Beş Kadın, Görüntü ve Kurgu Tasarımı

Filmin açılışı beş kadının yaşadığı semti tanıtan görüntülerle başlar. Burada genelde drone ile çekilmiş semtin kuş bakışı görüntüleri kullanılır. Bu yolla seyircinin semt hakkında bilgi alması sağlanır. Ara sokaklarda pencere ve damlardaki insan görüntüleriyle devam eder. Bu görüntüler genelde, hareketli kamera çekimleriyle yapılmış, aynı zamanda hareketli, neşeli bir müzik eşliğinde verilmiştir. Filmin ritmik kurgusu, müzik kullanımı, karakterlerin neşeli olduğunu seyirciye hissettiriyor. Yönetmen, semtin plansız yapılaşma ve bir gece kondu olduğu bilgisini verdikten sonra, seyirciyi ilk olarak ana karakterlerden biri olan anneannesinin evine götürür.



Fotoğraf 28: Tepede Beş Kadın (2016)

Elindeki nikâh fotoğraflarını göstererek, dedesini ve eski günleri anlatır. Yönetmen ilk olarak kendi ailesinden mahalleye bakmaya başlar. Çünkü zaten mahalleye ilk bakışı buradan olmuştur. Ve mahalledeki çok kültürlülüğü oluşturan göç olgusunu buradan fark etmiştir. Kınacı'nın anneannesi mahalle ile ilgili konuşmasına şu sözler başlar:

"*Aslında ben buradan hiç memnun değilim. Bizim asıl memleketimiz Muğla, Milâs. Oradan gelmişiz biz 62'de, o zamandan beri burada yaşıyoruz. Eskiden komşularımız, komşuluklarımız o kadar güzeldi… Çoğu komşum sattı gitti göç başlayınca. Ben buradan başka yerde yapamam… Hatıralarım çok burada… Buradan çok memnunum ama... Göç olunca bütün Mardinliler burada, Suriyeliler burada… Oturulacak bir yer değil de, ama kopamıyordum da.*"

Kendisi de aslında İzmir'e göç etmiş biri olmasına rağmen, kendini diğer göçmelerden daha İzmirli olarak gören Anneanne, Mardinli ve Suriyeli göçmenlerin mahallesinin düzenini bozduğunu söyleyip, rahatsızlığını dile getirir.



Fotoğraf 29: Tepede Beş Kadın – Anneanne (2016)

Belgeselin ikinci bölümünde, o daha 6 aylıkken ailesi Diyarbakır'dan gelmiş olan Gurbet ekrana gelir. Yönetmen Gurbetin kendisini tanıtan sesi üzerine, anneannesiyle kendi aralarında konuştukları bir görüntüyle verir. Bu görüntü bir pencereden çekilmiş, dar açı bir planla ardından daha geniş bir plana gösterdikten sonra, Gurbetin evinin içinden görüntülerle onun sosyo-ekonomik durumunu seyirciye aktarmış olur. İlk pencereden evin içine bakıp, ardından evin içine girip gözetleyen bir gözlemci bakışı olsa da, anneannesi sebebiyle yabancı bir göz olarak değil mahallenin bir kızı olarak bulunduğunu Gurbetle yapacağı bir sonraki röportajda ortaya koyacaktır.



Fotoğraf 30: Tepede Beş Kadın (2016)

Gurbet mutfakta bulaşık yıkamaktadır. Kamera elde ve hareketli olarak kullanılmış, bazı yerlerde sabit kamera kullanımı da yapmış olan yönetmen, Gurbetin mutfakta yaptığı işlere, yakın kesmeler yaparak filmsel zaman geçişini kullanmıştır. Gurbet, aynı zamanda yönetmenin anneannesinin kiracısıdır. Gurbet kendini tanıtırken ilk olarak nereli olduğunu ve nasıl evlendiğini anlatıyor. Ardından anneannenin, 15 yıllık kiracısı olduğunu ve zamanla onunla samimiyet kurabildiğini söylüyor.



Fotoğraf 31: Tepede Beş Kadın - Gurbet (2016)

Gurbet mahallede en çok kimlerle samimi olduğunu anlatır. Ardından Suriyeli aile ile ilgili konuşmaya başladığında artık Hatice'nin sesinin kaynağı olan röportaj görüntüsü gelir.

*"… Bir tane komşum gelmiş ama Suriyeli onlar... Çoğu insan: "**onlar buraya geldi diye, ekmeğimiz kalmadı, işte çalıştığımız ortamlara giriyorlar, rahat çalışamıyoruz. Biz bir milyara (bin lira) çalışıyoruz onlar beş yüze çalışıyorlar."** Ama mecburlar. Birde bir düşünün, kendimizi onların yerine koyalım. Annemlerin orada bir aile var. Beş, altı çocuk, kimse ev vermiyor. Ne olacak ya, ev ver, ne olacak yani! Ona bakarsan yani, bizlere de ev verilmedi. Ben doğuluyum bizi de dışladılar. Rahmetli babamın bize her zaman söylediği bir laf vardı: " **çocuğum, adam namuslu olsun, ekmeğini taştan çıkarsın. Yani Kürt, Çingene, ya bu Suriyeli ya bu göçmen, ya bu Yugoslavya'dan gelmiş. Bunu hiç ayırt etmeyin. İnsan olsun".***

Mesela canım siz bile mesela, Kürt çingene ayrımı yapıyorsunuz. Ama bak çekiyorsunuz, bir belgesel yapmayı yapmaya çalışıyorsunuz. Bu kafayla giderseniz belgesel değil belgeselin B'sini göremezsiniz."

Gurbet, Diyarbakırlı bir göçmen olarak yönetmene doğrudan tüm eleştirilerini yapıyor. Göçmenlik ve ayrımcılık üzerine düşüncelerini söylüyor. Suriyelilerle gibi

kendilerinin de ötekileştirilmeye maruz kaldığını anlatıyor. Göçü yaşamış biri olarak Suriyeli ailenin yaşadığı süreci anladığını ifade ediyor. Yönetmen Kınacı, Gurbetin bu yaklaşımı ve söylediklerini kurgudayken filme almayabilirken, kullanmayı seçmiştir. Yönetmenin bu seçimine ilişkin olabilecek bir yaklaşım olarak Asuman Susam şu ifadelerde bulunmaktadır:

> *"...Belgesel sinemayı, insanın çevresiyle kurduğu bağı nedensellikler üzerinden okumayı amaçlayan bir tür olarak görmekte. Nesnel bakışın ve gerçeğin temsilini içeren "belgeleme" çabasıyla sinemanın başat unsur olan kurgunun kesiştiği yerden üreyen, temel meselesi yaşama dair yeni bir bakış edinme/edindirme arzusu olan bir tür.*" (Susam,2015:128)

Kınacı da, bu komşu kadınların düşüncelerine nesnel bir yaklaşımla yansıtmaya çalışmıştır. Bir belgesel filmi yaparken, nesnellik ve gerçeklik sadece çekim süreciyle sağlanmamaktadır. Kurgunun gerçekliği deforme etme ve değiştirme gücü kameranın konumlandığı yerden çok daha güçlü ve etkili olabilmektedir. Kurgunun gücü ile çok yeni anlamlar ve çıkarımlar yapılabilmesine sağlayabilmektedir. Ya da gerçekliğin eksik verilmesini de sağlar. Yönetmen belgeselin temel yapısı olan gerçekliğe nesnel bir yolla yaklaşmış ve kurgusunu da bu minvalde oluşturmuştur.

Filmde Üçüncü sırada evine girip, tanımaya başladığımız kadın Suriyeli Hatice Halil oluyor. Hatice, Kürtçe konuşuyor, onun söylediklerini de Gurbet çeviriyor. Yönetmen, Hatice'nin evine ilk kapı aralığından bakıp, ardından açtığı aralıktan kamerası aracılığı ile ailenin evine giriyor. Engelli bir çocuğu olan Hatice'nin onunla ilgilendiği görüntüleri göstererek Gurbetle olan sohbetlerine geçiyor. Bu görüntülerde değişik ölçeklerde planlar kullanır.



Fotoğraf 32: Tepede Beş Kadın (2016)

Kınacı bu yolla Suriyeli aileyi birçok açıdan göstererek durumlarını tüm açıklığı ile ortaya koyar. Seçil Büker farklı görüş açılarıyla seyirciye aktarım ile ilgili şu ifadelerde bulunur;

> *"Yönetmen olayı değişik görüş açılarından gösteriyor. Film boyunca görüş açılarını dilediğince değiştiriyor… İzleyiciye pek çok seçenek sunabilmek için tüm sanatçılar "mediun"ları zorluyorlar. Sanatçılar ellerindeki "medium"un gizli gücünün bilincindeler. Bu güçten yararlanmaya çalışıyorlar.* "(Büker, 2009:23)



Fotoğraf 33: Tepede Beş Kadın – Hatice (2016)

Gurbetle karşılıklı sohbet eden Hatice, yaşadıklarını Gurbet aracılığı ile Yönetmene ve dolayısıyla seyirciye de anlatmış oluyor. Gurbetin çevirisinde;

" *Halep'ten gelmişler savaş var diye gelmişler… evimiz vardı, kendi evimiz, bahçemiz vardı. Orada durumumuz daha bir başkaydı diyor. Zeytin ağaçları falan varmış. Bir süre bu evde on kişi kalmışlar… Biz şuam* ***misafir*** *olarak buradayız… Oradaki (Suriye'deki) kira ile burada ki kira çok faklı diyor. Buraya bile, rutubetli bir yere üç yüz milyon (lira) veriyorlar.*

Bazen eşleri ile konağa gidiyorlar çocuk hava alsın diye. Tabi ki kulaklarımız duyuyor diyor. İşte bunlar ekmeğimizin üstüne oturdular. İşte maaşlarımızın üstüne… Duyuyoruz ama duyumsamazlıktan gelmek zorundayım diyor… İki senedir buradayız tamam kolu komşu bize her konuda, maddi olsun, manevi olsun yardımcı oldular. İki üç senedir burada oturuyorlar ama birbirimizin evine girme şansımız olmadı. Bir yazın kapıda otursak birbirimizle selamlaşırız, gülücük atarız o bize yetiyor."



Fotoğraf 34: Tepede Beş Kadın (2016)

Yukarıdaki anlatılanlara bakıldığında Hatice ve ailesi iki senedir o mahallede olmasına rağmen kimse evine gelmemiş ve kimsenin de evine gitmemiş olduğunun gerçeği ortaya çıkar. Gurbet ne kadar Suriyeli göçmenlerin halinden anlasa da yakın

ilişkiyi kuramadığı ve mesafeli bir anlayışla onlara yaklaştığı görülebiliyor. Orta yakın planda Gurbet ve Hatice'yi karşılıklı oturdukları görülür fakat aralarındaki mesafenin böyle bir ölçekte bile ne kadar çok olduğu görülmektedir. Kamera konumlanışı ise göz hizasında yapılmıştır.

Dördüncü tanıdığımız kadın karakterimiz Sakine Hanım oluyor. Yönetmen, bu sefer Sermin hanımın, Sakine hanıma seslenip, penceresini çalmasıyla hayatına pencere aralıyor. Ve biz sakine hanımın hayatıyla ilgili bilgi almaya başlıyoruz.

Sakine hanim bu mahallede doğmuş, 19 yaşında evlenmiş, ardından boşanınca doğduğu yere, baba evine geri dönmüştür. Ailesiyle pastane de çalışmaya başlamış olduğunu anlatır. Komşuluk ve mahalle ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade ediyor: *"Eski komşuluklar yok. Çoğu evlerini satıp gittiler hepsi göç ettiler buradan. Mardinliler, işte şu zamanlarda Suriyeliler çok geldi… Hırsızlıklar, gasp, uyuşturucu alım, satım, içme çok arttı."*



Fotoğraf 35: Tepede Beş Kadın – Sakine (2016)

Sakine Hanımda, Sermin hanım gibi mahallenin bozulmuşluğunu göçün neden olduğunu düşünüyor. Filmin finaline doğru, aslında Karadeniz'den, İzmir'e göç etmiş bir aile olduklarını söyler. Fakat kendini, Suriye'den gelen ya da iç göçle

bu mahalleye gelmiş Mardinliler gibi olmadığını ve geldiği semtin yapısını, olumsuz anlamda değiştirmediğini düşünür. Sakine hanım konuşurken, yönetmen, çalıştığı pastanenin içini, Sakine hanımın müşterileriyle ilgilendiği görüntüleri ekrana getiriyor. Sakine Hanımı görüntülerken kamera hafif bir üst açıda ve sabittir.

Son olarak beşinci karakter olan Sevgül Hanım oluyor. İlk olarak Anneanne, yani Sermin Hanım, Sevgül Hanımdan bahsediyor. Ve ondan pekte hoş sayılmayacak bir şekilde bahsederken, onun için dedikoducu, kıskanç olduğunu ama 20-25 kedisi olduğunu ekliyor. Sermin Hanım, komşusu hakkında bunları söylerken yönetmenin bu olumsuz yaklaşımı belgeselinde çekinmeden yer verir. Anneannesi olmasına rağmen kendine oto sansür uygulamadığını görülür,

Komşusundan kendisini tanıdıktan sonra, yönetmen, Sevgül hanımın evine geçiyor. Evinde bir sürü kedisiyle ilgilenirken görülür. Sevgül hanımı. kedileri ne kadar çok sevdiğini anlatıyor ve muhtemelen yönetmenin "Mahalleyle ilgili düşüncelerini" sorusuna cevaben: *"Mahallemi seviyorum, komşularım, Sakine hanım var, Sermin hanım, yakın komşum."* diyor ve devam ediyor *"eskiden daha güzeldi tabi ama şimdide güze, yeni kişilerde katıldı mahallemize ama komşuluk güzel… bir tane Suriyelimiz var güzel anlaşıyoruz biz onlarla. Türkçeyi onlara öğrettim ben… dil ayrımı yapmıyorum ben, komşu komşudur."*



Fotoğraf 36: Tepede Beş Kadın – Sevgül (2016)

Filmin final sahnesinde beş kadının Gurbetin evinde toplandığını görülür. Gurbet, komşularına kurabiye çay ikram ederken bir yandan da sohbet ederler. Sohbet esnasından Suriyeli bir ailenin düğününden bahis açılır.



Fotoğraf 37: Tepede Beş Kadın (2016)

Sakine Hanım - *Biz de Suriye'den böyle gelmiş olsaydık, bizim de başımızdan böyle bir şey gelmiş olsaydı?"*

Sermin Hanım - *Aynen aynen!*

Gurbet – *Gariplik ya çok zor...*

Sermin Hanım - *Bizde aynı şey bizde olabiliriz. Doğuda devamlı savaş… Diyarbakır savaş resmen savaş… Mardin'in bir yeri savaş…*

Gurbet – *Hatice abla, savaş bitse sizi çağırsalar gider misiniz? Diye sordum. "Gitmez miyim?*

Sermin Hanım – *Gitmez mi ayol, gitmez mi?*

Sakine Hanım - *Suriye'ye gezmeye geliriz yanınıza. Misafir kabul eder misiniz?*

Sermin Hanım - *Kurulu düzenini bırakıp gelmek kolay mı? İki tane evlerini yeni yapmışlar. Kapıda arabaları, her şeylerini bırakıp gelmişler.*

Sakine Hanım – *Aynısı bizde olabildik.... Onların yerine kendimizi koyalım.*

Sermin Hanım – *Bizde Almanya'da böyle yapıyorlardı.*

Sakine Hanım – *E, bizde Karadeniz'den olduğumuz halde, aynı vatanın milletin… Biraz kavga etsek "pis Lazlar, dağdan inmeler" hep öyle diyorlardı.*

Sermin Hanım – *Dıştan geldin mi, dışlıyorlar.*

Sakine Hanım – *Dıştan geldin mi? Aynı vatan milletiyiz yani, Karadeniz'den geldik mesela.*

Sermin Hanım – *Herkes aynı Allah'ın kulu ama dışlıyorlar.*

Sakine Hanım – *Dil, renk ırk ayrımı… o benim kulum değil diyor zaten. Hepimizin Allah'ı bir, peygamberimiz bir. Sen Suriyeliyle konuş bir gün ona gidelim*.

Sermin Hanım – *Hafta sonu olsun, Gurbette evde olsun.*

Gurbet – *Ben bir leğen kısır yaparım kısırımla gelirim karşıya.*



Fotoğraf 38: Tepede Beş Kadın (2016)

Yönetmen yukarıdaki son konuşmalar yapılırken, seyirciye bu kadınlara ayrı ayrı araladığı kapıları, finaldeki bu sahnede, hayatlarını birleştikleri bir evin kapısından geriye doğru evden çıkıp, mahallenin sokaklarından süzülerek uzaklaştırır.



Fotoğraf 39: Tepede Beş Kadın (2016)



Fotoğraf 40: Tepede Beş Kadın (2016)

4.3.4. Tepede Beş Kadın Belgeseldeki Ses Kullanımı

Tepede Beş Kadın belgeselinde, sesin kullanımının filmin genelinde ana karakterlerle yapılan röportajlardan oluşuyor. Ve bu röportajların sesleri kaynak görüntü verilmeden önce konuyla ilgili başka görüntülerle başlatıp ardından kaynak görüntü verilmiştir. Filmin açılışı hareketli bir müzikle yapılır. Kullanılan müziğin

kaynağı belli değildir. Kullanılan müziğin türü ve ritmi filmin çekimlerin yapıldığı mahallenin yapısıyla ilgili bilgi vermektedir. Ana karakterin yaşadığı mahalle İzmir'in Çimentepe mahallesidir. Verilen görüntülerle mahallenin bir gecekondu olduğunu gösterilirken müzikle bunu desteklemektedir. Röportaj müzik ve ortam sesi kullanımı ile filmin ses yapısı oluşturulmuştur.

4.3.5. Tepede Beş Kadın Çözümleme ve Sonuç

Yönetmen, belgesel de toplumun göçmene bakış açısını anneannesi üzerinden yansıtır. Aynı zaman da Suriyelileri, ayırmadan 'yabancı' kavramını sadece onlar için kullanılmadığını gösterir. Anneannesinin "*Göç olunca bütün Mardinliler burada, Suriyeliler burada"* sözleriyle, Türkiye vatandaşı olan Mardinlilerin de bir göçmen olarak rahatsızlık duyulan bir kesim olduklarını ortaya koyar. Yönetmen, belgeselde göçmenlere bakışı, iç ve dış göç olarak bakmadan ele alır, bu yolla, Suriyeli göçmenlere nereden baktığını baştan ortaya koyar. Bu durumla ilgili Zaim Mükerrem, "*Belgeselci herhangi bir eserinde gerçeği gördüğü gibi, kavradığı gibi veya belli bir tarzda kavramak istediği gibi göstermek gücündedir*."(Mükerrem,2016 :38-39) demektedir. Kınacı, göçmenlerin ötekileştirilmesini Suriyelilerin özelinden işlemeden genel bir ön yargı sorunu olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır.

Sermin hanım ve Sakine hanımın, filmin beş ana karakterinden biri olan Suriyeli kadın ve ailesinden rahatsızdırlar, daha doğrusu Suriyelilerin ve diğer göçmenlerin mahallenin düzenini bozduğunu düşünürler. Diğer iki kadın olan Gurbet ve Sevgül Hanım ise aynı fikirde değillerdir. Yönetmen izleyiciye farklı düşüncelerde insanlarla görüşmeler yaparak nesnel ve farklı açılardan bakan bir yaklaşım seçmiştir. "*Belgeseller anlattıklarını tek ve değişmez bir doğruyu temsili olarak sunmak yerine doğru ne ve nere de sorusuna dair eleştirel düşünme yönünde izleyicisini kışkırtmaya sorular sordurmaya çalışır*. (Susam,2015:137) Susamın dediği gibi, Kınacı da, bu beş kadının hayatlarına girerken aralarda yaşadıkları

mahallenin yapısını seyirciye gösterirken, bazı sorularda sordurur; mahalle zaten bir gece kondu mu, yoksa gerçekten göçle birlikte mi bu hale geldi?

Yönetmen, var olan gerçeği, birçok kişinin baktığının aksine bir yerden bakarak, göçmen denince sadece Suriyelilerin sorunu olmadığını, iç veya dış göç her türlü göçün, göçmenin sorunlarına birlikte bir bütün olarak ele alır.

Ece Kınacı, baştan beri ilmek ilmek ördüğü; insanların birbirini tanımadan ya da tanımaya çabalamadan, ön yargıyla yaklaşmalarını görselleştirir. Özellikle göç ve göçmenlik olgusu üzerinde, konusunu temellendirmiştir. Fakat bunu Suriyeli göçmen bir aile temelinde yapsa da, diğer kadınlarında birer göçmenlik hikâyesinin parçaları olduklarını ortaya koyar. Kendilerini mahallenin yerlisi gören, bu kadınların özellikle ikisin, ön yargılı yaklaşımlarını seyirciye aktarır. Tüm kadınların, aynı çatının altında toplandıklarında, nasıl birbirinin halinden anlayan, duygudaşlık kurabilen, hatta kendilerinin de birer göçmen olduklarını farkına vardıklarını gösterir. Film bittiğinde günümüzde göç ve göçmenlik dendiğinde akla sadece Suriyelilerin gelmesi yaklaşımını yıkmaya çalışır. Bu belgesel film ile görselleştirdiği sadece Suriyeli göçmenler değildir. Filmin bütününe bakıldığında yönetmen "Çünkü herkes bir şekilde göçmendir" dedirten bir yaklaşım sergilemiştir.

4.4. Kameralı Çocuk Künye



Fotoğraf 41: Kameralı Çocuk Afiş (2016)

Yönetmen: İbrahim Yeşilbaş

Yapımcı: Hasan Doğan, İbrahim Yeşilbaş

Görüntü Yönetmeni: İbrahim Yeşilbaş

Yardımcı Yönetmen: Yeşim Önen

Kurgu: Hasan Doğan

Yapım Yılı: 2016

Süre: 00:2

4.4.1. Kameralı Çocuk Özet

Jwan, Yani Kameralı Çocuk, Suriye'deki savaştan kaçıp Türkiye'ye gelmiştir. Suriye'deyken sinema okuyan Jwan, Türkiye'ye gelirken yanında sadece kamerasını getirir. Fakat onu da yolda kaybeder. Türkiye'de aldığı bozuk bir el kamerası sinemayla olan tek bağı olur. Birde gündüzleri konfeksiyonda çalışıp kalan vaktinde senaryolar yazmaya çalışır. İşten arta kalan zamanında eline kamerasını alır ve kendisi gibi savaştan kaçan Suriyeli aileleri ziyaret eder, onlarla sohbet eder, dertlerini dinler. Konuştuğu aileler onlara yönlendirdiği kameranın bozuk olduğunu bilmeden ona konuşurlar. Yaşadıkları sıkıntıların kameraya kaydedildiğini sanırlar. Oysa Jwan, onların anlattıklarını kameraya değil, hafızasına kaydediliyor.

4.4.2. Kameralı Çocuk Filmin Biçimsel Anlatı Yöntemi

Yönetmen Kameralı Çocuk belgeselinin biçimsel anlatısını kurmaca belgesel tarzda oluşturmuştur. Jwan'ın kendinden bahsederek bilgi vermesini ile görüştüğü kişilerin anlattıkları yoluyla açıklayıcı biçemi kullanmış, diğer bir yandan Jawan'a hiçbir müdahale etmeden çoğu yerde de gözlemci bakış açısıyla çekimler yapmıştır. Jwan, elinde kamerasıyla Suriyeli aileleri ziyaret ederken onları kamerasıyla gerçekten çektiği algısı oluşturulmuştur. Diğer bir yandan da ana karakter olarak Jwan, seyirciyle direk konuşma halindedir. Bir ara elindeki kamerayı gösterip onun sayesinde umut ettiğini, çalışma gücünü kendisinde bulunduğunu ve başına ne gelirse gelsin kamerayı eline aldığında rahatladığını söylüyor. Hatta kamerasına "*Suriye'nin Gözü*" ismini verdiğini söylüyor. Kameralı çocuk Suriye'deyken sinema okuduğu için Türkiye'de kendini ifade etme yolu olarak kamerayı kullanıyor. Filmin sonunda Kamerasını indirip seyirciye "*korkmayın bu kamera kayıt yapmaz. Ben sadece bu kamera aracılığıyla insanların hikâyelerini dinleyip kaydediyorum ama kameraya değil hafızama*" diyor. Kamerasını bir simge olarak kullanması ve bazı temsil sahneleri

olması şiirsel biçemden de faydalanmış olduğunu gösteriyor. Yönetmen birçok biçemi bir arada kullanarak anlatısını karma biçemle kurmuştur.



Fotoğraf 42: Kameralı Çocuk (2016)

4.4.3. Kameralı Çocuk Görüntü ve Kurgu Tasarımı

Film elinde bir el kamerasıyla çekim yapan Jwan'ın görüntüsüyle başlar. Etrafı çeken Jwan, kamerasını onu çeken kameraya, yani seyirciye doğru döndürür ve onlara bakmaya başlar.



Fotoğraf 43: Kameralı Çocuk (2016)

Bu görüntünün ardından *"Benim adım Jwan Abdo Halepliyim. Size Halep'ten İstanbul'a gelme hikâyemi anlatacağım."* demesiyle başlar. Yönetmen bu yolla ana karakteri ve seyirciyi karşı karşıya getirir. Seyirci, karşısında dolaysız bir şekilde kendisiyle konuşan Jwan'la tanışır. Jwan da yönetmene, ya da boşluğa bakarak değil direk kamera aracılığıyla her bir seyirciyle tek tek iletişime geçmiş oluyor. Ve bu şekilde ana karakter ve seyirci arasında direk bir iletişim kurulmuş oluyor.

Jwan Halep'teki yaşamını anlatırken, Türkiye'de çalıştığı konfeksiyondaki görüntülerini ekrana gelir. Yönetmen Jwan'ın geçmişteki hayatıyla şuan yaşadıklarının tezatlığını bu görüntülerle ortaya koyarak Jwanın Türkiye'deki hayatını bir göçmen olarak nasıl geçirdiğini de göstermiş oluyor. Belgeselin 01:13 de Jwan Halep'teyken " *üniversiteme giderdim, evime giderdim, hayatımızı yaşardık. Ailemle birlikte sofradayken, mutlulukla gülüşürdük şakalaşırdık…* " diyor. Tam bu sözlerinin üzerine konfeksiyondaki çalışanlarla yemek sırasındayken olan Jwan'ı görüntüleri gelir. Yönetmen burada ki kamera kullanımı elde ve hareketlidir. Özenilerek kurulan, estetize edilmiş bir çerçeveleme yoktur ve burada sadece gözlem çekimleri yapılmıştır.



Fotoğraf 44: Kameralı Çocuk (2016)

Bir sonraki sahnede Jwan, seyirciyle direk konuşma halinde elindeki kamerayı gösterip, onun sayesinde umut ettiğini, çalışma gücünü kendisinde bulunduğunu ve başına ne gelirse gelsin kamerayı eline aldığında rahatladığını söylüyor. Ana karakter elindeki kamera ile çekimler yaparken Yeşilbaşın kamerası üçüncü bir göz olarak onu çekmektedir. Tabi filmin anlatımının bu şekilde yapılarak bir belgesel filmde gerçekliğin anlatımının kısmi bir kurgusallık yoluyla aktarımının yolu seçilmiş oluyor. Çünkü yönetmen İbrahim Yeşilbaş:

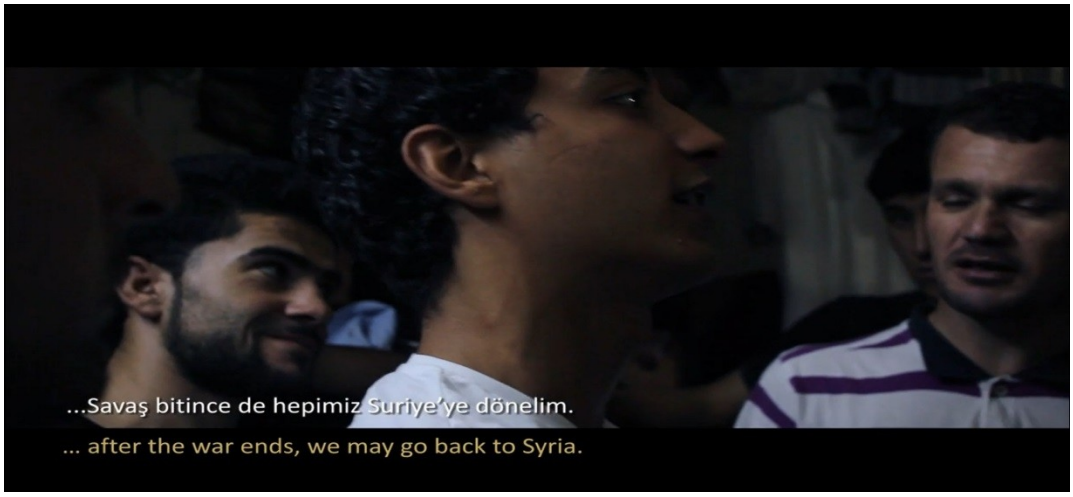
> *"İnsanlar Jwan ile konuşurken Jwan da aslında bizimle konuşmaktadır. Jwan onları izler ve dinler, biz ise onları izliyor ve dinliyoruz. Jwan "Kamaraya değil hafızama kayıt ediyorum"* der. (asulis)

Jwan ailesiyle yaşarken, senaryo yazamadığı için yatılı kalabileceği bir konfeksiyonda çalışmaya karar verir. Burada çalıştığı Suriyeli arkadaşlarıyla birlikte kalmaya başlar. Onlarla sohbet edip kamerasıyla onları çektiğini söyleyen Jwan, "*bana savaştan önce, savaş sırasında ve savaş sonraki günlerinizi anlatır mısınız diye soruyor ve onların dertlerini dinliyorum.*" der. Bu kısımda artık yatakhanede gençleri sıkış sıkış kurulmuş ranzalarda, dar açılarda görürüz. Jwan kamerasını Suriyeli arkadaşlarına doğrultmuş onlara savaşın ve savaş sonucunda yaşadıkları göçle ilgili sorular sorar. Yönetmende arkadan ikinci bir kamerayla onları çeker. Burada ki kamera kullanımı elde ve hareketlidir. İzleyici olarak bizde yönetmenin baktığı yerden jwana ve arkadaşlarına oradan bakarız. Aslında bir nevi gözetlemiş (dikizleme) sayılabilecek bir eyleme dönüşüyor izleyicinin bakışı. Çünkü özel bir an'a müdahil oluyoruz hissi oluşuyor. Diğer bir yandan bir filmin kamera arkasını izlediğimiz hissi de oluşmaktadır.



Fotoğraf 45: Kameralı Çocuk (2016)

Yatakhane de sohbeti izlerken Jwan ve arkadaşlarının yaşadıkları sıkışmışlığı, mekânın darlığı, kameranın kısıtlı hareketleri ve dar açılarıyla seyirciye geçiyor. Bu sahneden savaşta yaşadıkları süreci kaybettikleri yakınlarını ve bundan sonra daha iyi bir hayat yaşamak için Avrupa'ya göç etmenin zorluğundan konuşurken yönetmen sık sık mekânın darlığı ve yatakların ve ortamın şartların zorluğunu vurgulayan kamera hareketleri yapar. Bu göçmenlerin savaşın yaşandığı Suriye ile Avrupa arasındaki Türkiye'deki durumlarını ve hayatlarını devam ettirmek üzere nerede yaşayacaklarının belli olmadığı için belirsizliğin içinde sıkışmış ama umut eden gençlerin portresini çizer.



Fotoğraf 46: Kameralı Çocuk (2016)

Belgeselin 08:50'inci dakikasında Jwan'ın elinde kamerasıyla yıkılmış bir binanın moloz taşlarının arasından gezerken görüyoruz. Jwan " *bu taşlar bana memleketimin yıkılışını hatırlatıyor*" diyor. Burada da mekân, durum benzetmeleriyle yani simgeler aracılığıyla Suriyeli insanların, Jwan'ın savaş travmalarını görselleştirilmesini görüyoruz. Çünkü aslında yıkılmış bir bina savaşı yaşamamış biri için sadece yıkılmış bir bina iken savaşı yaşamış Suriyeli göçmenler bu görüntünün onlar üzerinde böyle bir etki bıraktığını Jwan'ın anlatımı üzerinden verilir.



Fotoğraf 47: Kameralı Çocuk (2016)

Yönetmen savaşın yıkıcılığını ve etkilerini Jwan'ın deneyimlerinden-yaşadıklarından yararlanarak gerçekliği bir mizansenle, belgesel filminde yansıtmıştır. Bir belgesel filmin toplumsal olayların ortaya çıkışı ve süreciyle ilgili nasıl bilgi verdiğiyle ilgili Nichols şöyle demektedir**:**

> ***"****Belgeseller bize yaşanmış olaylara veya gerçekleşmiş değişimlere nelerin yol açtığını anlatır. Anlatılanlar, bir bireyin ya da bütün bir toplumun deneyimine dayanabilir. Bize, değişimin nasıl ortaya çıktığını ve bunu kimin yarattığını söylerler."* (Nichols, 2017:32)

Bu sahneyle Yeşilbaş Suriyeli göçmenlerin sadece göç soruna değinmemiş oluyor. Savaş sürecinin Suriye halkının üzerinde bıraktığı travmaları bir birey (Jwan) üzerinden temsil yoluyla aktarmış oluyor.

Bu bölümden sonra Jwan, Suriye'den göç eden ailelere ziyaret eder ve onlarla da savaş ve sonrasındaki süreç hakkında konuşmaya başlar. Jwan, burada da kamerasıyla insanların anlattıklarını çeker. Bu bölümlerde de Yeşilbaşın kamerası ikinci bir göz olarak onları takip etmeye devam eder. Ailelerle yapılan görüşmelerde ikinci kameranın varlığı, dışardan özel bir alana müdahil olmuş hissi iyice artıyor çünkü o kadar aynı dertlere sahipler ki ve birbirlerine o kadar odaklılar seyirci, yani yönetmenin bakışı sadece dışardan bir göz olarak onlara bakar. Evet, kamera Jwan'ı takip ediyor ama sanki aralarına karışamayan onların bu paylaşımına davetsiz misafir ya da yabancı bir bakış olarak kalıyor. Yönetmen filme bir kurmacalık ekleyerek anlatımını sağlamış olsa da, bir yandan da nesnel bir mesafede durup Jwan üzerinden Suriye savaşı ve Türkiye'deki Suriyeli göçmenlerin durumunu ortaya koymuş oluyor.



Fotoğraf 48: Kameralı Çocuk (2016)

Bir Suriyelinin yardımıyla ortak acıları yaşamış birine kendilerini açmış ve yönetmen de bu belgesel filmi sayesinde seyirciye evlerinin içini bilmediğimiz Suriyeli göçmenlerin sorunlarını görünür kılmıştır.



Fotoğraf 49: Kameralı Çocuk (2016)



Fotoğraf 50: Kameralı Çocuk (2016)

4.4.4. Kameralı Çocuk Ses Kullanımı

Kameralı Çocuk belgeselinde ses kullanımı, ortam sesi kullanılarak yapılmıştır. Ana karakterle yapılmış röportajlar bazen doğrudan sesin kaynağı görüntüyle eşli şekilde verilmiş, bazen de Jwan'ın duygu ve düşüncelerini (kafa sesini) orada konuşmadığı harici başka bir görüntü üzerine verilmiştir. Örneğin moloz yığınlarının arasında gezinirken söyledikleri başka bir görüntünün sesinden ayrıştırılıp, orada kullanılmıştır. Yani genel olarak ana karakterin konuştuğu bir üst ses olarak görüntülerin üzerinde sadece tek bir anlatıcının sesi olmuştur. Onun dışında Jwan'ın görüştüğü ailelerle yaptığı röportajların karşılıklı diyalogları aynı görüntü üzerinde kullanılmıştır.

4.4.5. Kameralı Çocuk Çözümleme ve Sonuç

Yönetmen bir yandan Jwan yoluyla belgeseline bir kurgusallık eklemiş olsa da, diğer bir yandan da Suriyeli göçmen ailelerle, onlardan birisi olarak dolaylı bir

bağlantı kurmuş oluyor. Çünkü Jwan onlar gibi bu savaşı ve bu zorunlu göçü yaşamak zorunda kalmış biri olduğu için, onları en iyi anlayacak kişi odur. Jwan'a, kendilerini daha rahat açabilecekleri, acılarını ve düşüncelerini daha rahat paylaşabilecekleri bir ortam hazırlamış olur. Susamın dediği gibi Gerçek etik, estetik bir soyutlama ve yorumlama ile belgeselcinin eliyle yeniden kurulur. Gerçeğin yeniden üretilmesi bir ölçüde yaşamın estetize edilme çabasıdır da. (Susam, 2015:131) Yönetmen gerçekliği belgeselin içinde kurgusal bir yol anlatmayı tercih ederek aynı zamanda gerçeği estetize etmiştir.

Suriyeli göçmelerin durumunu belgesel filminin anlatımının ana karakter üzerinden kurulmasının filmin çekim sürecinde geliştiğini, ilk başta Jwan Abdo'dan yardım almayı planladıklarını söyleyen Delen ve Yeşilbaş, bir süre sonra Jwan'ın sinemaya karşı büyük bir tutku beslediğini görüp filmi onun hikâyesi temelinde şekillendirmeye karar verdiklerini söylemişlerdir. (Asulis)



Fotoğraf 51: Kameralı Çocuk (2016)

Aslında yönetmen Suriyelilerin yaşadığı savaş ve göç sorununu gösterip, kayıt altına alsa da savaşı yaşayıp birebir göçü yaşayan biri gibi kaydedemeyeceğini farkındadır. Bundan dolayı mesafeli bir duruş sergilese de, bu konuyu Jwan üzerinden bir aracıyla, daha içerden yansıtmayı tercih etmiştir. Günlük hayatta

toplum için, savaştan kaçan Suriyeliler olmaları dışında, özel alanda nasıl insanlar olduklarını ya da neler yaşadıklarını bilmeden yüzeysel bir bakıştan öteye gitmeyen bakışımıza, derinlik katma çabasındadır denilebilir. Bu konuyla ilgili Armes, *"Sinemayı harekete geçiren en temel dürtülerden biri, onun görülebilirliği; önceden görünmez (görülemeyen) olanı görünür kılması, izleyicinin normalde görmediklerini görmesine olanak tanımasıdır.* (Armes, 2012:64) diyerek; sinema-belgeselin, bizlerin, gerçek hayatta teğet geçtiği, farkına varmadığı durum ve olayları önümüze getirip farkına varmamızı sağlar demektedir.

Yeşilbaşta Jwan aracılığıyla Suriyelilere karşı sadece yüzeysel bir söylemden öteye geçmeyen "savaş mağdurları" cümlelerini aşıp seyirciyi evlerinin içine kendileri gibi başka bir Suriyeliyle dertleşmesine misafir ediyor. Bu kısa süreli bir misafirlik oluyor maalesef. O aileleri sadece bir kereliğine uğranmış ve çok kısa bir konuşma yapılmıştır.



Fotoğraf 52: Kameralı Çocuk (2016)

Yaşanan savaş, Jwan'ın bilincinde iz bırakan bir olaydır. Jwan bu yaşananları unutmamak için diğer Suriyeli arkadaşlarıyla savaşı ve savaşın sonuçlarını konuşarak hafızasına tekrar tekrar kaydetmektedir. Yönetmen de Jwanın hafızasına kaydettiklerini kamerasına kaydedip bir film haline getiriyor. Yeşilbaş belgeselinde

Gerçekliği Sinemasal bir Kurguyla şekillendirmiştir. Jwan Abdo'nun gerçek hikâyesini kurgusal bir evrende farklı bir biçimde aktardıklarını dile getiren Yeşilbaş, bu kurgu evrenini de, Jwan'ın önceki deneyimlerini film boyunca tekrar ettirerek oluşturduklarını söyler (Asulis, e gazete). Yeşilbaş filmde Suriyelilerin Türkiye'deki durumunu görselleştirmesini, yukarıda bahse geçen Jwan'ın deneyimlerini temsil yoluyla tekrarlayarak ve onun gerçek ortamlarından çekimler yaparak kurmaca ve belgesel öğelerini bir arada belirgin bir şekilde kullanarak yapar.

4.5. Hekim Künye



Fotoğraf 53: Hekim Afiş (2017)

Yönetmen ve Senarist - Yavuz Üçer

Görüntü Yönetmeni - Ozan Seza Gültekin

Kurgu - Ozan Seza Gültekin

Oyuncular - Beşir Yunus

Müzik - Franz Schubert

Format - Belgesel, Renkli, Türkçe

Yapım Yılı ve Süre - 2017- 00:10:00

4.5.1. Hekim Konu Ve Özet

Türkmen olan Beşir ve ailesi, Suriye iç savaşında köylerinin bombalanması sonucu Türkiye'ye kaçmak zorunda kalırlar. Türkiye'deki yaşam koşullarıyla birlikte parçalanan aile, farklı şehirlerde hayatını devam etmek zorunda kalır. Beşir, Urfa'da bir kampta kalan annesinden uzakta, Antalya'da onu görmeden hayatına devam etmek zorunda kalır. Annesine para göndermek için kâğıt toplayıcılığı yapar. Film Beşir'in kâğıt toplayarak geçirdiği bir gününe bakar.

4.5.2. Hekim Filmin Biçimsel Anlatı Yöntemi

Hekim belgeselinde Beşir'in çalıştığı zamanların görüntülerinden oluşan ve kendini anlattığı üst sesinden oluşan, bir anlatım biçimi tercih edilmiştir. Yani yönetmen Beşir ile yaptığı röportajdan sadece sesi kullanmıştır. Seyirci Beşir'in sadece sesini duyar. Ardından kendisini görür. Yönetmen görsel olarak Beşiri sadece gözlemlediği görünür. Fakat Beşir'i gözlerken sınırlı bir çekim yolu tercih eder. Omuzda kamera ile sürekli Beşir'i arkadan takip eden hareketli bir üslup kullanır. Kendini sınırladığı taraf ise Beşir'in yüzünü tam olarak görülmeyecek açılardan çekmeyi tercih etmesidir. Yönetmen Beşir'in çalışırken sürekli kamerasıyla peşinden dolaşır ve bu sayede seyircide onu takip ediyormuş hissini uyandırmasını sağlar. Ve bu kamera kullanım yolluyla, yönetmenle özdeşlik kurmasını sağlıyor. Beşir'de peşinde onu takip eden kişiden çekinip utanıyor ve kendini uzak tutuyormuş gibi bir tavır içinde olduğu görülüyor. Yani yönetmen ve karakter arasında bilinçli kurulmuş bir mesafe bulunmaktadır. Seyirciye bu takibi yaptırırken, bir yandan da Beşir'in savaş sürecinde ve sonrasında Türkiye'de yaşadıklarını dış sesle duyurarak yapılan takibin gerçeklik hissini kırmış oluyor. Beşir kâğıtları toplarken dış sesle birlikte görüntülerdeki ortam sesi de duyular fakat orada Beşir sessizdir ve hiç konuşmamaktadır.

4.5.3. Hekim Görüntü ve Kurgu Tasarımı

Yavuz Üçer, Hekim belgeselinde görsel dilini oluştururken, kamera kullanımını omuzda ve hareketli olarak tercih etmiştir. Film açıldığında Beşir'in "*7-8 aydır annemi görmedim. Biz Türkiye'ye geldiğimizde ilk olarak Urfa'ya gittik*." diyen sesi duyulur. Beşir'in Sesinin üstünde, kâğıt toplama arabasını geniş ölçekli bir planla takip eder.



Fotoğraf 54: Hekim (2017)

Yönetmen filmin genelinde geniş ve orta ölçekli planlar kullanmıştır. Ve filmde kesmelere çok yer vermemiştir. Klasik sinema anlatısında olduğu gibi, devamlılığın gerektirdiği yakın ve geniş kesmeler kullanmamıştır. Filminde uzun hareketli planlar ve hepsinde de ana karakterinin bir günü içindeki hareketlerini takip edip sadece ona odaklanmıştır. Klasik sinema anlatısında olan ve klasik belgeselde de çok kullanılan konuyla ilişkili olabilecek, ya da alakasız bir görüntüyle duygulara hitap edecek simge ve sembollere veya buzdolabı kesmesi olarak da bilinen, diğer plana yardımcı olacak başka bir görüntü veya farklı bir ölçekteki plan kullanımına başvurmamıştır. Oğuz Adanır görüntü seçimle ilgili:

> *"Seçme ekseni" genelinde filme konmak istenen görüntülerin bulunduğu eksendir. Bu eksende her görüntünün yerine aynı anlamı taşıyabilecek bir başkasını koyabilmek mümkündür. Dil yetisinde her sözcüğün yerine bir başkasının konabilmesi gibi. Önemli olan filmsel öykü sürecine uyabilecek görüntünün bulunmasıdır."* (Adanır, 2003:66).

Doğal olarak kurgusunu da bu minvalde yapmıştır. Sürekli hareket halindeki Beşiri, hareketli ve zaman zaman yakınlaşıp uzaklaşarak ekrandaki plan ölçeklerini devinim yoluyla değiştirmiştir.

> "*Yönetmen bir olayı tüm ayrıntıları ile gösterebilmek için alıcıyı üç ya da dört dakika devindirebilir. Bazin'e göre böylece doğal bütünlük bozulmaz, dünya parçalanmadan verilir. Devinen alıcı süren gerçekliği yakalar. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur*." (Büker, 2012:94) Büker'in de dediği gibi Üçer, Beşir'in bir gününden bazı gerçeklerinin görüntülerini seçerek kurgulamıştır.



Fotoğraf 55: Hekim (2017)

Yukarda da belirtildiği gibi Beşir film boyunca kâğıt toplarken görülüyor. Yönetmen uzun planlar kullanarak 15 yaşındaki Beşir'in çocuk yaşına rağmen çalışma şartlarına, annesinden uzun süredir ayrı kalmış olduğunu ve yalnızlığını

seyirciye uzun uzun aktarmış oluyor. Aynı zamanda Beşir'in " *Daha önce arkadaşlarımla oynuyordum ama şimdi onlar gitti. Büyüdüm. Oyun yaşım gitti artık. Oyun oynamıyorum. Anneme para gönderiyorum* " dediği duyulur. Yönetmen bu görüntü ve kurguyla Savaşın bir çocuğa yüklediği sorumlulukları ve çocukluktan, yetişkinliğe hızla nasıl geçtiğini vurgulamaktadır.



Fotoğraf 56: Hekim (2017)

Filmin süresi çok kısa olduğu ve yönetmen uzun planlar kullandığı için kurgusal olarak düz, yalın bir yapıda oluşturulmuştur. Yönetmen sadece Beşir'in kendinden bahsederken, anlattığı konularının kurgusunu Beşir'in Türkiye'ye gelmesinden itibaren Suriye'deyken yaşadıklarına doğru kurgulamıştır. Filmin başında Beşir'in boş arabasını takip ederken, zamanla uğradığı çöp konteynerlerinden kâğıt, karton kutuları çıkarmasını ve arabasını doldurması şeklinde oluşturulmuştur.



Fotoğraf 57: Hekim (2017)

Filmin son bölümünde, Beşir Antalya'da bir kalenin surlarının kıyısına doğru arabasını yokuş yukarı çıkarırken görülmektedir. Bu kısımda Beşir, Hollanda'ya giden abisinin yanına gitmek için DNA testi sonuçlarını beklediğini anlatıyor. Yokuşun sonundaki çöp konteynerlerinin yanına varıp, bir süre kâğıt, karton arayan Beşir, arabasını bir kenara bırakarak kalenin denize bakan surlarına doğru yürür. Kamera onu takip eder. Film boyunca Beşir'i arkasından takip eden kamera, seyirciye Beşir'in yüzünün görülmeyeceği bir yerde konumlandırmıştır.



Fotoğraf 58: Hekim (2017)

Beşir, deniz kıyısına gelir. Film boyunca Beşir dışında başka kimse konuşmamıştır. Fakat Beşir'in "*Bu işi yapmak istemiyorum artık*." Demesi üzerine, "*Bu kadar*" diye başka bir erkeğin sesi duyulur. Film boyunca varlığını ortaya koyman ve Beşir'e ve durumuna nesnel yaklaşan yönetmen, artık kâğıt toplamak istemeyen karakterinin bu kararına katıldığını ortaya koyar.

Beşir surlarda sahile doğru oturur kamerada hala peşinde onu takip eder. Kamerada hala hareket halinde ve Beşir'in yüzünü göremeyecek bir yerde konumundadır. Beşir denize doğru bir süre bakar, kamera küçük sallantılar dışında hareket etmemektedir. Birden kamera arkasından bir ses "*Beşir, hayalin ne*?" diye sorar. O ana kadar, kameraya sırtı dönük olan Beşir, bu sefer yüzünü Kameraya döner. Seyirci film boyunca yüzünü görmediği Beşiri ilk defa görür.



Fotoğraf 59: Hekim (2017)

Beşir ilk ve son kez kameraya yüzünü dönmüştür. Kamera açısında bir değişiklik yapılmaz, hala plan sekans devam etmektedir, herhangi bir kesme yapılmamıştır. Beşir kameraya bir süre gülümseyerek bakar ve sorulan soruya cevap vermemiştir. Film Beşir'in Kameraya bakarak gülümseyen haliyle biter.

4.5.4.Hekim Belgeseldeki Ses Kullanımı

Hekim Belgeselinde ses kullanımı, tamamen bir üst ses olarak ana karakterin kendinden bahsettiği bir şekilde kullanılmıştır. Yönetmen Beşir'le yaptığı röportajı dış ses olarak Beşir'in çalışma görüntüleri üzerine yerleştirmiştir. Dış ses dışında görüntülerin ortam sesleri de ikinci bir ses kanalı olarak bulunmaktadır. Görüntülerin ortam seslerinin kullanımı gerçeklikle olan ilişkilerini güçlendirmiştir. Bir diğer ses kanalı olarak film bazı kısımlarında kısık bir şekilde müzik kullanılmıştır. Müzik, sözsüz olarak tercih edilmiştir.

4.5.5. Hekim Çözümleme ve Sonuç

Yönetmen Yavuz üçer, Hekim belgeselinde 15 yaşındaki Beşir'in bir günlük iş hayatına odaklanmaktadır. Beşir'in savaş sonrasında ilk olarak Türkiye'ye geldiğinde annesiyle Urfa'daki kampta kaldıklarını ve ardından ayrılmak zorunda kaldığını, bundan dolayı başka illere çalışmaya gittiğini seyirciye aktarır. Yönetmen 10 dakikalık bu kısa belgeselde öznesine gözlemci ve nesnel bir tavırla yaklaşır. Suriyeli göçmen bir çocuğun savaş sonrasında başka bir ülkede annesinden kopmasını ve hayat şartlarının onu, yaşıtlarına göre nasıl büyüttüğünü ortaya koymaya çalışmıştır. Bunu yaparken Beşire karşı, hassas bir yaklaşım sergilemektedir. Beşir'in görüntülerini çekerken ona hep mesafeli ve dikkatli olan yönetmen özellikle film boyunca Beşir'in yüzüne kamerasını yaklaştırmamıştır. Daha çocuk sayılacak yaşta olan Beşir'in hayatına değinirken, ajitasyondan uzak bir üslup tercih edilmiştir.

Yavuz Üçer, belgeselinin anlatım biçimini hareketli ve uzun plan sekanslar şeklinde belirlemiş ve bu biçimsel dile gerçekliğe uygun olacak şekilde de konunun içeriğini aktarmıştır. Konunun aktarımını tek bir kişinin özelinde yaparken, kendine özgü bir yol izlemiş ve klasik belgesel anlatısındaki konuşan kafalar olarak tanımlanan biçimsel dili uygulamamıştır. Bu kendine özgünlük, sadece bir gerçekliği ortaya koymakla yetinmeyip, bu gerçekliği bir sanat eseri kaygısı içinde

gerçekleştirdiğinin göstergesidir. Belgeselcinin, filmini sanat eseri olarak görmesine ilişkin Özgür İpek, Belgesel yönetmeninin gerçekliğe tanıklığının ve bunun sonucunda onu estetik bir kaygıyla oluşturarak yorumlayışı belgesel filmi sanata dönüştürür demektedir. (İpek, 2014:115)

Yönetmen, toplumsal bir mesele olan Suriye Göçmen sorununu, gerçek ve etik kavramlarını bağlı sanatsal bir yalınlıkla yansıtmaya çalışmıştır. Bu anlatım biçiminin ona sağladığı kolaylıkla Beşir'e bakışımı ve kendisiyle birlikte seyircinin bakışını da hassas bir mesafeyle kurmuştur. Ayrıca Beşir'in, Savaşa ve Türkiye'de yaşadıkları sorunları büyük bir mesele olarak retoriksel bir içerik ve biçimde inandırma çabasıyla anlatmamıştır.

Yaşadıklarını çok olağan bir üslup ve tonda anlatan Beşir'in, çekimlerindeki sinematografik yapısını tek bir biçimde yapılmıştır. Hem içerik hem biçim olarak bütüncül bir sadelikle hikâyeye ortaya koymuştur. Filmin son sahnesinde katılımcı olarak etkisini ortaya koyan yönetmen, Beşir'in kameraya dönmesini bu yolla sağlamış ve Beşir'in kendisine, kamerasına aynın zamanda seyirciye dönüp "Hayalin ne?" sorusuna anlamlı gülüşüyle birçok anlama çıkabilecek cevapsız bir soruyla filmi bitirir. Documanterist Film Festivalinin sayfasında yer alan sinopsiste "*Savaştan önce hayali doktor olup insanlara yardım etmek isteyen Beşir, savaştan sonra "Hayalin ne?" sorusuna gülümseyerek bakıp cevap dahi verememektedir*." Bu bilgiyi belgesel seyircisinden saklayarak final sahnesinde seyircisinin filmi zihinlerinde tamamlamaları için fırsat vermiş oluyor. Belgesel anlatısı için genelde tercih edilmeyen bir yol olsa da yönetmen seyirciyi de film içinde aktif kılmış ve ucu açık bir film yapmıştır.



Fotoğraf 60: Hekim (2017)



Fotoğraf 61: Hekim (2017)

4.6. Ballad For Syrıa Künye



Fotoğraf 62: Ballad For Syrıa - Afiş (2017)

Yönetmen: Eda Elif Tibet

Oyuncu: Maisa Alhafez

Süre: 00:47:56

Ülke: Türkiye

Renk: Renkli

Yapım Yılı: 2017

4.6.1. Ballad For Syrıa Özet

İstanbul'da yaşayan bir Suriyeli müzik öğretmeni olan Maisa Alhafez'in orkestra şefi olarak kurduğu İstanbul Mozaik Orkestrası ve bu orkestraya tutunarak İstanbul'da hayatını devam ettirmesine, mücadelesine odaklanıyor.

Maisa, savaştan kaçıp İstanbul'a gelen binlerce Suriyeliden biri. Müzik öğretmeni olduğu için, İstanbul'da da hayata kendi işini yaparak tutunmaya çalışan güçlü bir kadın. Müziğin barışçıl gücüne inanan Maisa, İstanbul Mozaik Orkestrası adında bir koro kurar. Kendisi gibi savaştan kaçan Suriyeli göçmenlerden oluşan bir grup kuruyor. Yönetmen Elif Eda Tibet'in Maisa'yı günlük hayatında ve koro ile yaptığı çalışmaları kamerasıyla takip ediyor.

Maisa, korosuyla Cemal Reşit Rey salonunda verecekleri konser için prova çalışmalarını yaparlar bir yandan da Maisa'nın Suriyeli çocuklara müzik dersleri verir. Maisa savaşta ailesinden ayrı kalmış müzik yaptığı arkadaşlarıyla yaşama tutunmaya çalışırken ailesi ile internet üzerinden görüntülü görüşmeler yaparak ancak onlarla bu şekilde hasret giderebilmektedir.



Fotoğraf 63: Ballad For Syrıa (2017)

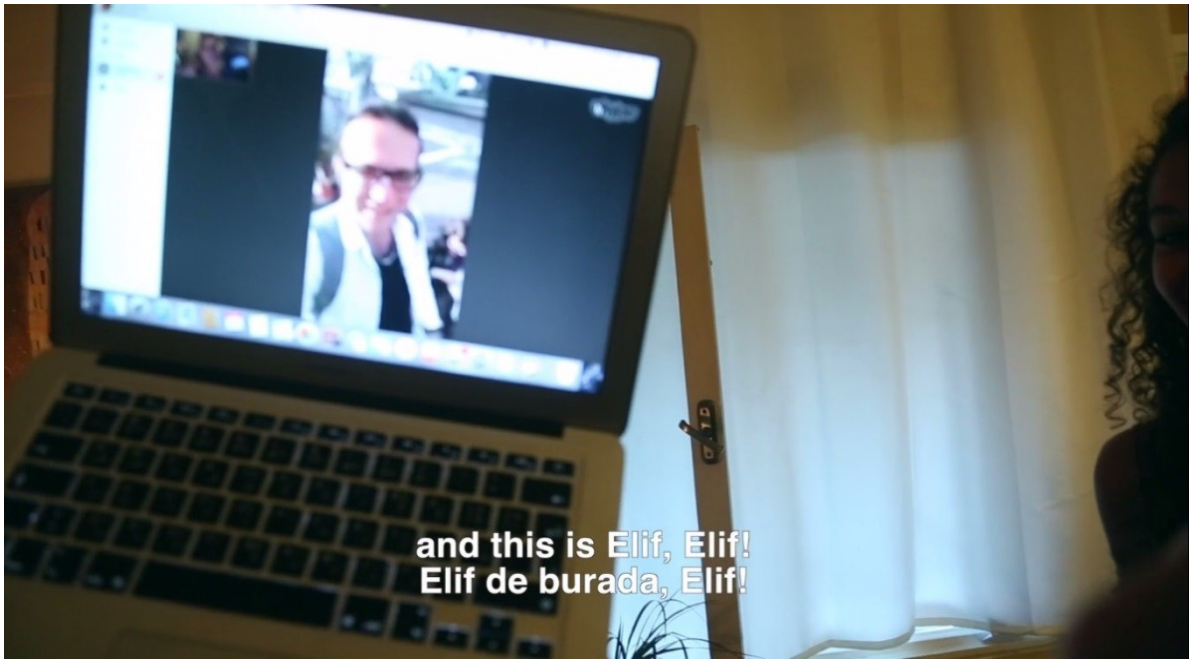
Maisa, aynı zamanda 14 yıllık büyük aşkı Muhammed ile de ayrı düşmüştür. Sevgilisi Muhammed de onun gibi savaştan kaçmış ve Hollanda'ya gittiği için görüşememektedirler. Film boyunca sık sık Muhammed ve ailesiyle görüntülü konuşur. Muhammed ile görüşmek isteyen Maisa, Hollanda'ya gidebilmek için bir türlü vize alamaz. Aynı şekilde Muhammed'te Türkiye girebilmek için Vize alamamaktadır.

Maisa, bir yandan koraya hazırlanır bir yandan da Hollanda'ya gidebilmek için mücadele eder. Maisa'nın korosundan ses mühendisi olan Marco Ayoubi ve Adam Nour El Deen de savaştan kaçıp Türkiye'ye gelen Göçmenlerden. Marco ve Adam, Maisa ile tanışıp koroya katılmış Müzikle kendilerini ifade edebildikleri için hayata tutunmaktadırlar. Koronun konser vermesinin ardından Maisa, Şengen Kültür Vizesi almaya başarır. Sevdiği adamla Hollanda da buluşurlar, birlikte kısa da olsa zaman geçirirler. Belgeselin gösterimi ve Müzik projelerine katılması için davetler alır. Etkinlikler yapar fakat Türkiye'ye geri dönmek zorunda kalır.

4.6.2. Ballad For Syrıa Filmin Anlatım Yöntemi

Elif Eda Tibet belgeselinin anlatımında yönetmen olarak kendini gizlemeyip, Maisa ile açık bir etkileşim halinde filmin içinde yer almış. Fiziksel olarak kendisini görmesek de Maisa ile konuşmaları, iletişimleri film boyunca aktif haldedir. Yani yönetmen filmde Katılımcı, Gözlemci, Edimsel ve Şiirsel biçimlerini içeren bir kullanım seçmiştir. Birçok biçimsel anlatıyı bir arada kullanarak kendi özgün anlatımını oluşturmuştur. Bil Nicols, Belgesel Sinemaya Giriş kitabında Belgeselde birden çok biçimin bir arada kullanılmasıyla ilgili;

> "*Biçimleri birbiriyle karıştırma pek çok film için geçerlidir… Yönetmenlerin istedikleri sonuca ulaşmak için farklı model ve biçimleri karıştırarak ellerindeki malzemeye karşı değişken ve yararcı bir yaklaşım sergilediklerini gösterir.*"(Nikols,2017:172) demektedir.



Fotoğraf 64: Ballad For Syrıa (2017)

Yönetmen ve karakteri arasında resmi ilişki olmadığını film ilerledikçe daha fazla fark ediliyor. Bu sahnede de Maisa ve arkadaşlarının Elif Tibet'in yanında ne kadar rahat olduklarını ve kendisiyle iletişimlerinde bir mesafe olmadığını görülür.

4.6.3. Ballad For Syrıa Görüntü ve Kurgu Tasarımı

Elif Eda Tibet, kamera kullanımını film boyunca iki biçimde yapmıştır. Birinci kullanım şekli Maisa ile karşılıklı konuştukları röportajlarda sabit kamera kullanımı bulunmaktadır. İkinci kullanım şekli ise Maisa'nın Gündelik hayatını takip ederken, elde ve hareketli kamera kullanımını seçmiştir. Bu şekilde çekimleri yapılan filmin kurgusu da paralel olarak gerçekleştirilmiş. Bir yandan Maisa'nın röportaj görüntülerini ve anlatısını izlerken diğer bir yanda Maisa'nın gündelik hayatını takip eden çekimlerinin konmasıyla oluşturulmuştur.



Fotoğraf 65: Ballad For Syrıa (2017)

Filmin açılışını kameranın Maisa'nın yüzüne netlemesiyle yapıyor. Maisa, donuk ama bir o kadar hüzünlü yüz ifadesiyle kameraya bakarak "*Ben sana bakıyorum*" der. Yönetmen bir süre Maisa'nın bu ifadesine sessiz kaldıktan sonra " *Ben de sana bakıyorum*" diye cevap verir. Maisa'nın yüzünde bir tebessüm belirir. Yönetmen filmin daha başında sen (siz), buradasın, bana baktığını görüyorum ve bende sana bakıyorum, seni görüyorum düşüncesinde olduğunu yansıtıyor.

Yönetmen, "Eğer sana bakıyorsam ne görmeliyim, ne görmemi istiyorsun?" diye soruyor. Maisa'nın cevabı: "*Bana bakacaksan eğer, mücadele veren birini görürsün. Hayatta kalmayı başarmış, çok şanslı biri, tatmin olmuş ve azimli biri."* Oluyor.

Bu diyalogdan da anlaşılacağı üzere yönetmen Maisa'yı ve onun hikâyesi üzerinden Suriyeli göçmenleri, onların istediği şekilde görselleştireceğini ortaya koyuyor. Maisaya sadece dışardan bir göz olarak değil karşılıklı birbirlerini görüp etkiledikleri hatta bir sentez oluşturmakta olduklarını hiç uzatmadan filmin başında izleyicisiyle paylaşıyor.



Fotoğraf 66: Ballad For Syrıa (2017)

Maisa'nın günlük hayatından kareler görmeye başlıyoruz. Sabah uyanıp, elini yüzünü yıkadığını ıslak, su damlalarıyla kaplı aynada flu görülür. Maisa, aynaya bakarak şarkı söylemeye başlar, şarkısını söylerken aynadaki yüzüne kısa süreli bir netlikten sonra tekrar görüntüsü fluya alınır, arkada bulanık görüntüsünün üstünde aynanın üstündeki damların yoğunluğu ve Maisa'nın yüzünden akan gözyaşlarını temsil eder gibi. Bu gibi sahnelerin varlığı belgeselin anlatımında şiirsel bir tarafta bulunduğunu göstermektedir. Bu ayna sahnesinde şiirsel bir gerçeklikle Maisa'nın durumunu, ruh halini yansıtmış oluyor.

Elif Tibet bir televizyon programında filmin adı ile ilgili yöneltilen soru ve cevabı şöyle olmuştur.

Sunucu- *Ballad For Syrıa'yı nasıl çevirsin, bir türkü mü bir şarkı mı bu Suriye için?*

Elif- *Ballad, aslında Türkçede ağıt olarak çevriliyor fakat birçok açıklaması daha var. Aynı zamanda kısa şiirsel hikâyelerin müzik yoluyla da anlatılması yani içinde tiyatro ve edebiyatın da olduğu… bir çok balladlar var tabi yani daha çok batıda kullanılan bir terim*

Biz bunu niye tercih ettik aslından bazı filmlerin adını verirken makul bir açıklaması olamayabiliyor. Daha çok hissiyat meselesiydi bu. Özellikle bir sahnede hepsinin bir arada toplanıp Aylan Kürdinin (Aylan bebek) ölümünü protesto etmek için ve deniz yollarında olup bitenlere karşı durmak için istiklal caddesinde toplandıkları bir sahne var. Orada gerçekten büyük bir yakarış vardı. o sahne beni hep etkiliyor. Aynı zamanda da Balladlar, hüzünlü hikâyeler fakat ayrılma üzerine, çoğu kavuşamamak üzerine. Fakat bir yandan da umut barındırıyor buda bizim filmin ana konuları oluğu için uygun olur diye düşündük. (Webiztv,Türkkan:2017).

Yönetmen, filmin isminin anlamını açıklarken, şiirsel bir anlatı içeren edebiyat ve tiyatro eseri olarak tanımlıyor. Maisa'nın hayatını şiirsel bir hikâye olarak görüp edebiyat ve tiyatro yerine Belgesel yoluyla anlatmayı seçtiğini görüyoruz. Fakat filmin şiirsel bir tarafı olmakla birlikte gerçeklikten de uzaklaşmıyor. Maisa ve çevresini konu ve mekânsal gerçeklik içinde ele alınıyor. Tibet, belgesel anlatımında Maisa ile karşılıklı konuştuğu/röportaj yaptığı kısımları film boyunca Maisa'nın hayatından kesitlere yer vererek seyirciyi onun dünyasına ve çevresine götürüyor.



Fotoğraf 67: Ballad For Syrıa (2017)

Bu bölümde Maisa'nin Yeşilpınar'da derme çatma yapılardan oluşan bir gecekondu da kalabalık bir grup Suriyeli çocuğa oyun oynatıp birlikte şarkı söylediklerini görüyoruz.

Maisa çocuklarla çalışma nedenini şöyle açıklamaktadır. *"Suriyeli çocukları takip etmeyi seçtim. Çünkü onların bana, benimde onlara ihtiyacım var. Onların o güzel ve güçlü enerjilerine ihtiyacım var. Bana güç veriyorlar. Ve bana ihtiyaçları var. İlgimize sevgimize ihtiyaçları var. "*



Fotoğraf 68: Ballad For Syrıa (2017)

Maisa'nın çocuklarla çalıştığı bir zamanda, ara ara orada toplanmış çocuklara yakından bakıyoruz daha doğrusu yönetmen kamerasını onlara yaklaştırıyor. Çocuklarda doğrudan kameraya bakıyor. Burada Maisa'yla olduğu gibi kamera gizli bir nesne olarak orada bulunmuyor. Karşılıklı birbirinin farkında olma durumu bulunmaktadır. Çocukların doğrudan kameraya bakmasını sağlayarak Yönetmen izleyicisiyle o çocukların göz göze gelmesini sağlıyor.



Fotoğraf 69: Ballad For Syrıa (2017)

Bir sonraki sahnede Maisa'yı arkadaşlarıyla müzik çalıp, şarkı söyledikleri kalabalık bir ortamda görürüz. Ardından Maisa, elinde bir diz üstü bilgisayar ile görüntülü konuştuğunu görürüz. Karşıdaki kişiye evdeki arkadaşlarını tek tek gösterip tanıştırır. Daha önce bahsedildiği gibi burada da yönetmenin varlığı ortadadır. Ve bilgisayarı Elif Tibet'e doğru çevirir ve " bu da Elif" diye tanıştırır.

Maisa'nın görüntülü konuştuğu kişinin sevdiği adamdır. Yönetmen bu bilgiliyi bir yazı ile seyirciyle paylaşmayı seçiyor.

"*Mohamad, Maisa'nın gerçek aşkı. Birbirlerini son 14 senedir hiç görmediler. Savaş esnasında, Mohamad, Hollanda'ya göç etti. Ve yıllar sonra sanal ortamda iletişime geçtiklerinde, tekrar aşık oldular. Mohamad, Maisa'yı İstanbul'da ziyaret edebilmek için defalarca vizeye başvurdu, fakat talebi her seferinde red edildi*."

Yazının ardından Maisa ile Mohamad hakkında konuşan yönetmen, Maisa'nın, Muhamad ile bir gün kavuşacaklarına inandıklarını söylemesi üzerine "Nasıl?" sorusunu soruyor. Maisa"Aşkın gücüyle" derken yönetmenin bu sözlerin

inandırıcı olmadığına yönelik bir ifadeyle kendisine bakmış olacak ki gülerek birazda utanarak "Ne var? Gerçekten… " diyor. Tibet ise "*Kulağıma çok çiçek çocuğu geliyor*." Diyerek, Maisa'nın söyledikleriyle ilgili kendi düşüncelerini onunla paylaşıyor. Bir yönetmenin belgeselde katılımcı tavrın nasıl gerçekleştiğini ve filme katkısıyla ilgili Saunders şöyle demektedir:

> *" Katı bir biçimde gözlemci olan belgeselin aksine katılımcı gözlemci yalnızca izlemekle kalmaz, duruma görülebilir veya işitilebilir bir şekilde dâhil olur ve durumun bu müdahaleden nasıl etkilendiğini sıklıkla kullanıldığı üzere "birincil şahıstan" (ya da yönetmenin olaylara nasıl dâhil olduğunu ve ne şekilde etkilendiğini gösteren bir açıdan) çekim yapan bir kamera önünde seyircilere aktarır"* (Saunders, 2014:39).

Burada yönetmen, gözlemci durumundan çıkıp öznesiyle ilişkisini sadece onu dinleyip söylediklerini belgesele aktarmakla kalmayıp onunla bir arkadaş gibi fikirlerini paylaştığını ve belgesele nasıl katılığı görülür.

Maisa'nın doğum günün kutlandığı bir sahnede, birçok arkadaşının eğlendiği hazırlık yaptığı görülmektedir. Mum, pasta, süslemeler klasik doğum günü kutlama cümlelerine ek olarak, kendi kültürlerinden oluşan bir kutlama şekline de şahit oluruz. Örneğin hep birlikte söyledikleri şarkının sonunda ellerini ağızlarına götürüp zılgıt çalarlar. Mutfakta 'Keppenie' dedikleri köfte tarzı bir Suriye, Halep yemeği hazırlamaktadırlar. Burada Göç'ün kültür arası geçişleri ne kadar aktifleştirdiğini ortaya koymaktadır. Kendi kültürlerini gittikleri yerlerde taşıyan Göçmenler. Oranın kültürlerinden de etkilenmektedirler. Fiziksel bir mekân değişimi yapmış ve yeni bir ülkeye, yeni bir kültüre göç etmiş Maisa ve arkadaşları, kendi kültürleri ve başka bir kültürün etkileşimi dolayısıyla oluşan bir kültürel sentez yaşadıklarını filmde görebiliyoruz. Yılmazkol, konuyla ilgili şöyle demektedir:

> "*Kültürlerarası iletişim, günlük yaşamın çeşitli alanlarında ve evlilik, aile, ticari ve resmi kuruluşlar ile benzeri kurumlarda farklı kültüre mensup kişiler arasındaki etkileşimdir. Farklı birçok disiplinden beslenen*

kültürlerarası iletişimde amaç, farklı kültürlerden gelen insanlar arasında meydana gelen iletişim sürecini anlamak ve açıklamaktır.(Yılmazkol, 2008:97)

Filmin bu kısmında kültürler arası iletişim, geçişi görülmektedir. Sinemanın /belgesellerin en etkili yanlarından biri de toplumsal olay ve olguların oluşumlarına ve değişimlerine çok küçük, ince ayrımlarla bile yansıtma gücüne sahip olmasıdır.

Maisa yukarıda bahse geçen eğlenceli doğum günü partisinden sonra Tibet'e *" Şunu belirtmek gerekiyor. O zaman bilecekler ki tüm bu tik tikler (eğlenmeler)… Gerçek değil*." diyor. Tibet, "*Ne anlamda gerçek değil, Hissedemiyor musunuz? Denemenize rağmen, mutlu hissetmiyor musunuz*?" Maisa, "*Mutlu olamaya çalışıyoruz. Birbirimizi eğlendiriyoruz. Birbirimize kuvvet veriyoruz. Mutlu olmak için, Birlikte olmak için. Ama hepimizin büyük kayıpları var. Ve belki de mutlu olmaya çalışarak, içimizdeki eksikliği ve boşluğu doldurmaya çalışıyoruz. Buda mozaik koromuzun en güçlü noktası*."



Fotoğraf 70: Ballad For Syrıa (2017)

Yönetmen seyirciye, Maisa ve arkadaşlarının müzikli eğlencesini gösterdikten sonra, Maisa'nın gördüklerimizin ardındaki duygularını ve durumlarını paylaşmasını göstermesi, görünen gerçeğin ardındaki gerçeği ve görünenin nedenine açıklık getirmiş olur. Bu yolla seyircinin, Suriyeli göçmenlerin Savaşa rağmen nasıl bu kadar mutlu ve neşeli olduklarını, hatta bir ihtimal umarsız olduklarını düşünmesine, gördüklerini kendi gerçekliği ile zihninde tamamlaması ihtimalini engelleme yolunu tercih eder. Nijat Özön, gerçekliğin algılanması/algılanışına engel veya neden olunması ile ilgili şöyle demektedir.

> "*Belgesel filmci bir sorunu yalnızca ortaya koymakla yetinebileceği, bu sorunu izleyiciye sunup onu bu gerçekle karşı karşıya bırakabileceği: izleyicinin bu sorun karşısında şu ya da bu tutumu benimsemesini onun anlayışına, onun dünya görüşüne, bırakabileceği gibi bunu tersine de davranabilir. Yani sorunu incelerken kendi vardığı sonucu açıkça ortaya koyabilir; kendisinin de bu sorun karşısındaki tutumunu belirtebilir."*(Özön,2008:201)



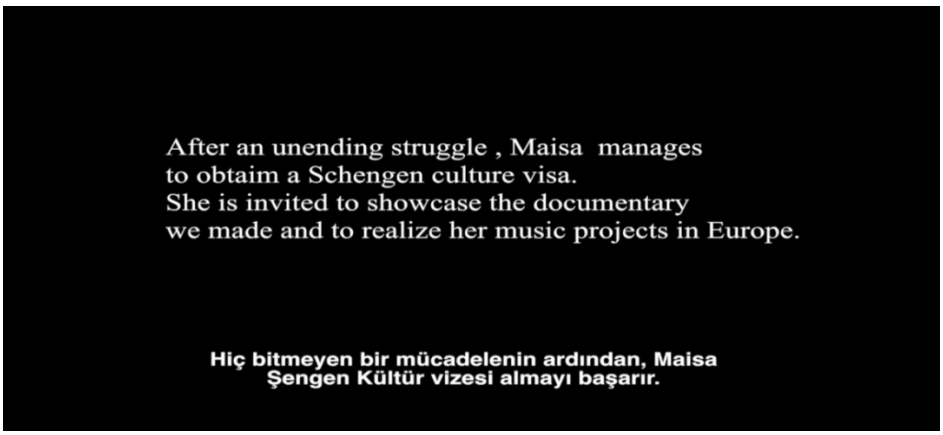
Fotoğraf 71: Ballad For Syrıa (2017)

Maisa ve korosu, konser için kuliste hazırlıklarını yaparken Tibet'te onların provalarını, heyecanlarını gösterir. Filmin genelinde olduğu gibi katılımcı- gözlemci tavır burada da bulunmaktadır. Sahnenin başında gözlemci olarak onları çekerken birden fotoğraf çekiminde kamerasıyla fotoğraf çekilen grubun arasında bulunur. Biçimsel tavrını esnek tutarak belgesele katı tek bir biçimsel dil ile sınırlamamış oldu.



Fotoğraf 72: Ballad For Syrıa (2017)

Koronun hazırlığı görülür, bir yandan da çıkacakları sahneden ve salondan da görüntülere geçilir. Tekrar kulise dönülür ve bu paralel kurguyla hem salondaki coşkuyu hem de koronun heyecanını seyirciye aktırılmaktadır. Filmin sonlarına doğru, Maisa Hollanda'ya gidebilmek için Şengen vizesi alabildiğinin bilgisi verilir. Yönetmen Bu bilgiyi, siyah bir ekran görüntüsü üzerine yazıyla seyirciyeaktarır.



Fotoğraf 73: Ballad For Syrıa (2017) Foto

Yönetmen Maisa'nın hayatıyla ilgili ve özellikle sevdiği kişiyle olan durumun bilgisini seyirciyle bir metin yoluyla paylaşmayı tercih ediyor, ya da zorunda kalıyor.

Bunu yapmasını nedeni Maisa'nın filmin başında görüntülü konuştuğu kişiyi tanıtmayı, Maisaya konuştuğun kişi kim sorusunu sormak yerine bir metinle açıklamak, filmin sonuna doğru da Maisa'nın bu durumunda olan değişiklerden seyirciye de bahsetmek ve bu bilgiyi vermiştir. Bu bölümde görsel ve kurgusal anlatıda, filmin genelinde olduğu gibi röportaj görüntüleri ve onun günlük hayatından (Hollanda da Muhammed ile birlikte geçirdiği zamanların) görüntülerini çarpıştırılmasıyla paralel bir şekilde kurgulanmıştır. Maisa'yı röportajda duygu ve düşüncelerini anlatırken bunun üzerine, Hollanda'daki görüntülerini kullanılır.



Fotoğraf 74: Ballad For Syrıa (2017)

Belgeselde Maisa dışında sadece Marco ve Adam ile röportaj yapılır. Marco bir ses mühendisidir. Adam ise Flamenko gitaristtir. Onlarla yaptığı röportajların üzerine koro çalışmaları görüntüleri kullanılır.



Fotoğraf 75: Ballad For Syrıa (2017)



Fotoğraf 76: Ballad For Syrıa (2017)

4.6.4. Ballad For Syrıa Ses Kullanımı

Ballad For Syrıa da, sesin kullanımına bakıldığında, filmin genelinde kaynağı belli olan ses kullanımı tarzı seçilmiştir. Filmin açılışından itibaren, konuşan kişi duyulur ve kimin olduğu görülür. Konuşan kişiyi gösterildikten sonra ara ara insert

görüntü kullanılmıştır. Konuşan kişinin sesi üzerine başka görüntüler gelmiştir. Ama bir anlatıcı dış sesi olarak, bir ses kullanımı seçilmemiştir. Film içinde yer alan müziklerde aynı şekilde, müziğin kaynağını gerçek ortamda gördükten sonra başka görüntülerin kullanımı yapılmıştır. Harici bir müzik kullanımı veya ses kullanımı seçilmemiştir. Gerçek mekânların ortam sesleri kullanılmıştır.

4.6.5. Ballad For Syrıa Çözümleme ve Sonuç

Yönetmen Elif Eda Tibet, filmde Masia'nın İstanbul'da Kurduğu koro ile hayata tutunmasını ele alarak filme başlıyor. Film ilerledikçe Koro ve Maisa'nın üzerinden çok Maisa'nın özel hayatına daha fazla odaklanmaya başlıyor. Korodaki diğer Suriyeli müzisyenlerden sadece iki kişiye, kısa bir şekilde kamerasını çeviriyor. Onların müzikle olan ilişkilerine ve çok kısa da olsa göçmen olmakla daha doğrusu Türkiye'de göçmen olmak ilgili duygu ve düşüncelerini alıyor. Belgeselde İstanbul Mozaik Korosunda birbirinden farklı inanç ve düşüncede insanlar olduklarını ve kucaklayıcı bir koro olduğu yansıtılmaktadır. Bunu bir kilisede, koronun konser çalışmaları görüntüleri filmde verilerek gösterilmektedir.



Fotoğraf 77: Ballad For Syrıa (2017)

Aynı zamanda filmin başında Tibet, filmdeki varlığı gizli olmamasına rağmen, daha mesafeli ve gözlemci tarafı daha ön plandadır. Filmin sonlarında, Tibet ve Maisa'nın arasında ki ilişki ilerliyor. Birbirlerini 'kız kardeş' olarak gördüklerini söylüyorlar. Maisa, kamera aracılığıyla birbirlerinden çok şey öğrendiklerini ve zamanla fiziksel olarak da benzediklerini söylüyor. Tibet'te aynı şeyleri hissettiğini

söylüyor ve bu filmin çekim amacını, Maisa aracılığıyla seyirciye bir mesaj iletmek olduğunu açık bir dille ifade ediyor.

Tibet filmin sonunda Maisa'ya " *Umarım insanlara bizler için halen bir umut olduğunu hissedebilmişizdir. Hepimiz için…"*

Maisa " *Umut var hala bir umut olmalı*" Tibet "*evet olmalı. Acı çekenler bizim kız kardeşlerimiz kaybolanlar bizim kardeşlerimiz, ölenler, babalarımız, kaybettiklerimiz annelerimiz. Bu ilişkililerle ilgili bir mesele, sana çok gıpta ediyorum. Seni o yüzden bir yıl boyunca takip ettim. Bu kamerayla, öyle ki insanlar sende gördüğümü görebilsinler diye ve arkadaşlarında. Keşke herkesi tanımak için daha çok şansım olsaydı. Tüm koroyu. Ama sanırım epeyce sana takıldım kaldım. Senin hayatın ve dünyan benim çok ilgimi çekti. Sanırım bu bizim içinde, herkes içinde yeterli olur. İnanıyorum ki mesajımız çok net. Ne düşünüyorsun?*"

Maisa "!!!" gülümser ve başını onaylar gibi sallar. Tibet Arapça olarak " bitti mi?" der. Maisa " Yeter" der. Ve kameranın karşısından kalkar. Yönetmen film boyunca amaçladığı ve ne anlatmak istediğini Maisa'yla karşılıklı sohbet ederek seyirciyle paylaşarak bitirmeyi tercih eder

Ballad For Syıra belgeselinde yönetmen Suriyeli Göçmenlerin durumuna Maisa'nın hayatı üzerinden anlatmayı seçmiştir. Maisa'yı anlatırken, Türkiye'deki Suriyelilerin, savaşın ve savaş sonucu göçmenliği, insanların yaşadıkları parçalanmayı, acıyı, özlemi, hüznü, aidiyet sorunlarını, umutlarını anlatır.

Suriyeli göçmenlerinin, kendilerini film içinde konumlanacakları yeri seçme imkânı vermiştir. Bunu daha çok Maisa ile sağlayabilmiş olsa da, bu ana karakterle bir prototip oluşturmuştur. Filmin sonlarında Maisa şöyle diyor:

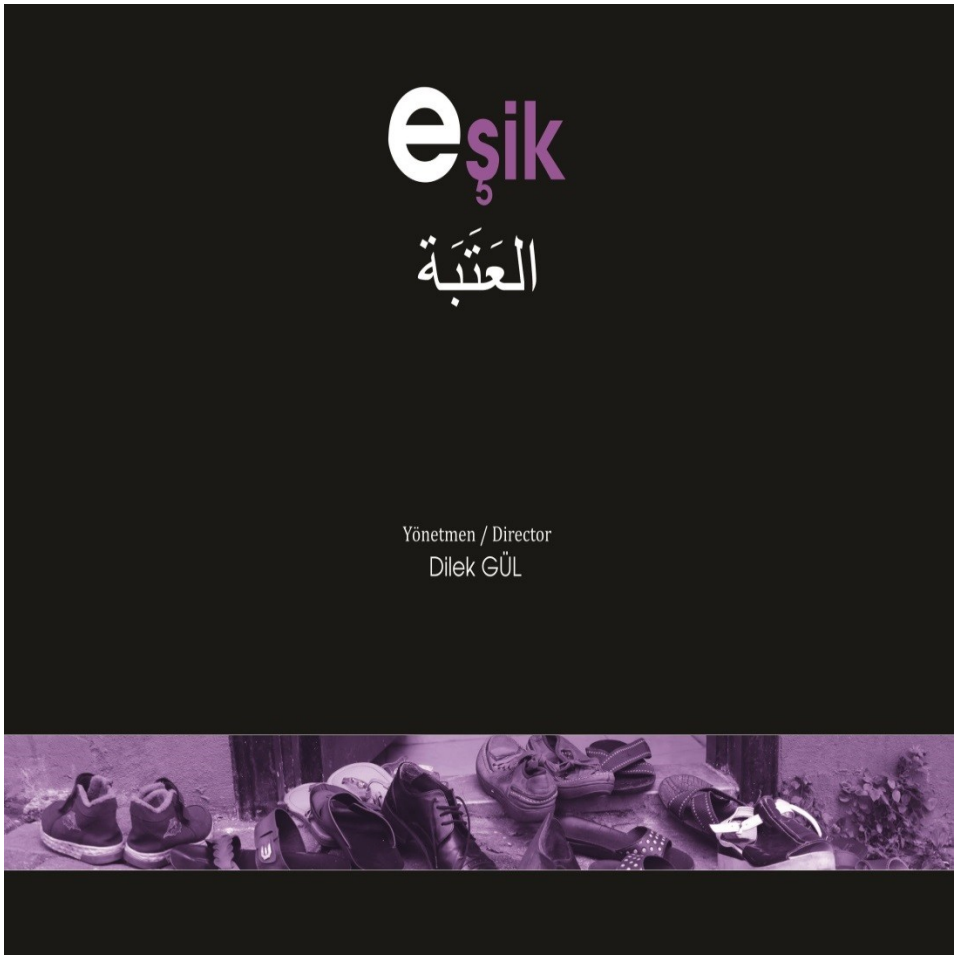
> " *Senin kameran bir ayna, sana acımı anlattığımda senin hayatın da bir şeyler yansıttığını düşünüyorum. Bana çok benzer olduğunu hissediyorum ve görüyorsun. Bu sadece müzik değil. Bu aynı zamanda bir sanat, fotoğraf*

ve filmler. Tüm bunlar insanları birbirine yakınlaştırıyor. Bir ayna yaratır. Bu kopyalamak gibi, yakınlaşmak, belki de hayatının değiştiğini gördün biz tanıştıktan sonra ve benden etkilendin. Bende senden etkilendim ve birbirimize karıştık.".

Yani Tibet, Suriyeli göçmenlerine, dışardan bir gözle bakmak yerine hayatlarına girip, sınırlı da olsa içeriden bakıp onları görselleştirmeye çalışmıştır. İçerde ana karakterle geçirdiği zaman ve kurduğu ilişki arttıkça Maisa'nın da belgesel süreci ve Tibet'in bakışı ve yaklaşımı için dediği gibi bir birlerinden nasıl etkilenip, birbirlerine karıştıkları görselleştirilmiştir. Elif Eda Tibet'in bir gazeteye verdiği röportajda, Suriyelilere olumsuz ve öteki bakışı için şöyle demektedir:

"*Geçenlerde Amsterdam'da bir sinema salonunda gösterildi.* ***"Biz Suriyelileri çok öteki olarak görüyoruz, insan gibi değil, bu bana bir tokat oldu"*** *demiş bir adam.* ***"Sizin de bizim gibi bir koro müziği yapmanız, kültür ve zenginliğiniz, doğum günü kutlamanız, bir fark göremiyorum****" demiş. Ben anlamıyorum ve bir fark da göremiyorum, 21'inci yüzyılda Suriyelilere neden böyle bir bakış açısı var. Dünya üzerilerine çökmüş, kaç yıl olmuş savaş başlayalı ve kimse bununla yüzleşmek istemiyor. Bu yüzden bu bir yüzleşme, ayna tutma filmi*." (Türkkan, Diken, 2017)

4.7. Eşik Belgeselinin Künyesi



Fotoğraf 78: Eşik Afiş (2017)

Yönetmen/Senaryo: Dilek Gül

Yapımcı: Dilek Gül

Görüntü Yönetmeni: Ahmet Akpolat

Müzik: Mecit Elhac

Kurgu Yönetmeni: Aamen Alarand, Ömer Mamo

Format: HD Renkli

Tür: Belgesel- 2017

Süre: 00:41:48 (Gazete Peyik:12.2018).

4.7.1. Eşik Özet

Eşik belgeseli, Suriyeli dört kadının; Kifah Murat, Dima El Sayed, Hand Akil, Chirin Malla'nın savaştan dolayı Türkiye'ye göç etmek zorunda kaldıktan sonra yaşadıklarını anlatıyor. Eğitim düzeyleri yüksek, sosyo-ekonomik durumları orta sınıfın üstü, hatta üst sınıf sayılabilecek bu dört kadın üzerinden anlatısını kurar. Fakat bunu yaparken savaşı, bir "eşik" olarak görüp bu dört kadının hayatlarının değişimi bu eşikten geçtikten sonra, bu eşiğin onlarda yaptığı değişimleri ve kadın olarak bu eşikten sonra verdikleri mücadeleleri ve başarılarını ortaya koyar.

Kifah Murat Afrinli bir öğretmendir ve savaş sonrasında Türkiye'ye geldiğinde çok düşük ücretlerle çalıştığını ve dil bilmediği için orada çok azarlandığını, hakarete uğradığını anlatır. Ama iki, üç sene bu duruma katlanmak zorunda kaldığını söyler. Diğer bir yandan çocuklarını gönderecek bir okul bulamadığını ve bu şekilde yaşamanın ayrı bir zor olduğunu anlatır. Bundan dolayı Suriyeli çocukların eğitim durumları için ailelerle görüşmelere başladığını ve bu araştırmanın sonucunda iki yüz elli çocuğun, okula gitmediğini öğrenir. Kendisi öğretmen olduğu için ve daha önce başkasının elinin altında çalışmaya alışmadığı için de bir okul açmaya karar verdiğini söyler. Bunun üzerine okul için çalışmalar yaptığını ve bir hayırseverin okul açmasında kendisine yardımcı olduğunu, okulu bu şekilde açtığını anlatır. Okulu açtıktan sonra çocukların sayısının hızla arttığını ve onlar ve kendisi için yaptığı mücadeleler filmde yer alır.

Belgeselin bir diğer karakteri olan Dima ise, savaş öncesinde ki Dima ve savaş sonrasındaki Dima'yı anlatır. Suriye de yaşan iç savaşın kendisinin ifadesiyle "sadece Suriye'de devrim olmamıştı, Dima'da da devrim başlamıştı." Bir gazeteci babanın kızı olduğunu, yaşanan olaylarla birlikte babasının yazdığı haberlerden dolayı bir gün yakalandığını ve onu nasıl tehdit ettiklerini anlatır. Bunun üzerine Suriye'den kaçmaktan başka bir çaresi kalmadığı için annesi ile Türkiye'ye gelirler. Altı ay iş aradığını ve çalışabilecek bir iş bulamamıştır. Altı ayın sonunda bir Arap radyosunda işe başladığını ve şimdi gazetecilik yapmaktadır. Dima, yaşadıklarını anlatırken sık sık savaş öncesindeki Dima'nın, bugünkü Dima'ya dönüşeceğini asla düşünemediğini anlatır.

Belgeselde yer alan ana karakterlerden bir diğeri olan Hand Akil ise, Suriye Birlik Platformu Başkanlığı yapmakta ve Türkiye'de yaşayan Suriyeli insanlara yardımcı olmaya yönelik çalışmalar yapıyor. Kilis üzerinden Türkiye'ye nasıl geçtiklerini ve Türkiye'de yaşadıkları zorlukları, ülkelerine olan özlemlerini anlatıyor.

Akademisyen-ressam olan Chirin Malla, savaş sonrası İtalya'ya gittiğini ama Suriyeli vatandaşlarının durumlarını haberlerde izlerken orada kalamayacağını ve onlara yakın olacak bir yere gelmek istediğini anlaması üzerine Türkiye'ye gelmiştir. Belgeselde bu dört kadının yeni yaşamlarını kurarken bu süreçte yaşadıkları sorunları ve bu sorunların onlarda yarattığı büyük değişimleri ele alıyor.

4.5.2. Eşik Filmin Anlatım Yöntemi

Dilek Gül, Eşik filminde, belgeselin birçok farklı anlatım biçemini; Gözlemci, Açıklayıcı, Katılımcı, Etkileşimli, Şiirsel biçemleri kullanarak yapmıştır. Suriye savaşından sonra Türkiye gelmek zorunda kalan dört kadının göçmen olarak hayatlarını yeniden nasıl kurduklarını ve kadın olarak bu hayatı kurarken yaşadıkları zorlukları anlatıyorlar. Bu dört kadınla röportajlar ve gündelik hayatlarından çekimler yaparak gözlemci-katılımcı biçemi kullanmıştır. Görüşmecileri Savaş ve savaşın yıkıntılarından bahsettikleri zamanda, söylediklerini destekleyici savaş görüntüleri ve savaş yıkıntıları görüntüleri ile, etkileşimci ve açıklayıcı yöntemleri de kullanarak bir anlatım yolu tercih etmiştir.

4.7.3. Eşik Görüntü ve Kurgu Tasarımı

Filmin açılışında, ilk olarak gökyüzünden uçan bir uçağı takip eden kameranın, o uçağın bir şehrin üzerine bıraktığı bombayı ve bu bombanın sonucunda

yaşanan büyük patlama görülür. Bu görüntünün kamera kullanımı elde, hareketli ve geniş ölçekli bir plandır. Herhangi bir kesme olmadan bu olayı seyirciye aktarır.



Fotoğraf 79: Eşik (2017)

Ardından bir alanda eylem yapan insanların üstten çekilmiş görüntüleriyle devam eder. Yönetmen ana karakterlerini tanıtmadan filmin açılışını haber görüntüsü tarzında sayılabilecek bu görüntülerle açması, anlatısını oluşturacak olan hikâyenin çıkış noktasını vurgulamaya yönelik bir anlatım yolu tercih etmiştir.



Fotoğraf 80: Eşik Afiş (2017)

Açılış bölümünün kurgusu da aynı şekilde bu duruma hizmet edecek bir tarzda yapmıştır. Görüntüler, kısa, hızlı ve ritmik bir üslupta kurgulanmıştır. Açılıştan sonra ana karakterlerden biri olan Kifah Murat'ın Kifah " *Silahımız yoktu. Özgürlüğümüzü istiyoruz dedik*." Diye sesi duyulur. Sesin üstünde Suriye savaşının yıkıntıları görünür. Hızlı kesmelerle verilen birçok kapı eşiği verilir. Filmin adını ve bu dört kadın ile birlikte tüm Suriyeli göçmenlerin savaşın hayatlarında ki bir eşik olduğunun temsili olarak görselleştirir.



Fotoğraf 81: Eşik (2017)

Ardından göğüs planla Kifah'ı kamera karşısında kendinden, hayatından bahsetmektedir. Yönetmen Kifah'ın bu görüntüsünde uzun süre kalmadan, sesin üzerine onun ailesiyle birlikteliğine, okulda ders vermesini izleyiciye aktarır. Bu yolla Kifah'ın Türkiye deki yaşamıyla ilgili bilgi verir. Bu görüntülerle yaşam şartlarının, sosyo-ekonomik durumunun görselleştirilir.



Fotoğraf 82: Eşik Kifah (2017)

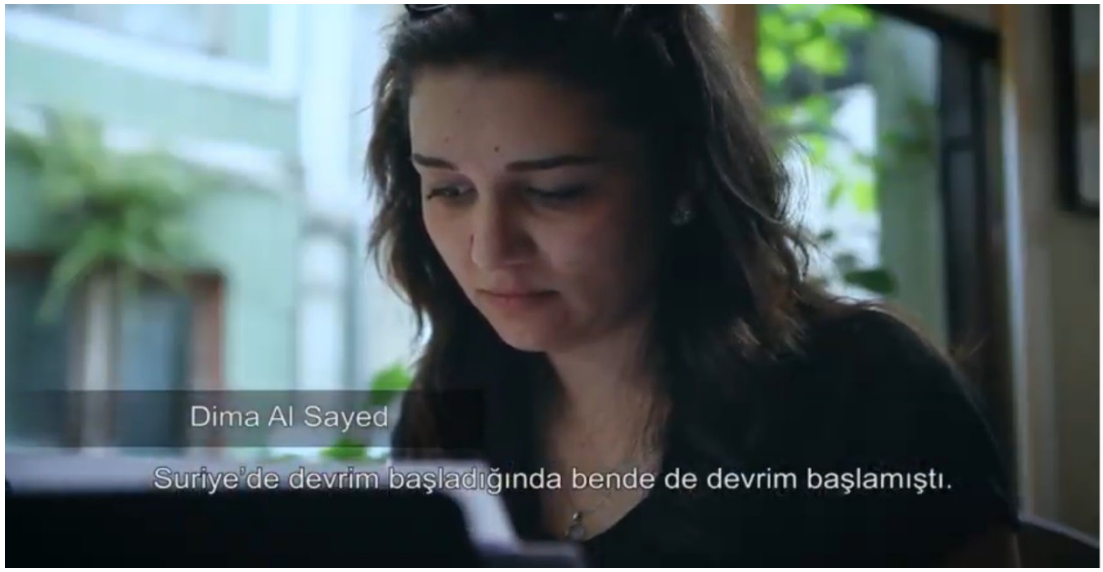
Arada konuşan kişiye geri dönerek ritmi hızlı sayılabilecek bir kurgu yolu kullanılmaktadır. Kifah önceki hayatıyla ilgili ümitlerinden ve hayallerini anlatırken " *bunların hepsi savaş yüzünden yok oldu"* der. Bunun üzerine Suriye savaşını tetikleyen halk ayaklanmalarından görüntüler kullanılır. Bu bölümde Kifah, savaş öncesinde neler yaptığını, savaşla birlikte değişen hayatını ve nasıl göç etmek zorunda olduğunu anlatır.



Fotoğraf 83: Eşik (2017)

Kifah, yaşadığı zorlukların ardından kendi mesleği olan öğretmenliği yapmaya karar verdiğini anlatırken, açtığı okuldan görüntüler görülür. Yönetmen Kifah'ın görüntü çekiminin çoğunu sabit kamera çekimleri ile yapmıştır. Bazı yerlerde elde kamera kullanımı da bulunsa da genele bakıldığında daha az bir kısımdır.

Görüntü kurgusunu ve doğal olarak anlatısını da, dört kadının hayatlarını sıralı çapraz bir kurguyla yapmış olan yönetmen, ikinci sıraya Dima El Sayed'i yerleştirmiştir. Dima, bir bilgisayar başında çalışan orta yakın ölçekli bir planla görülür. Burada da Kifah gibi önce röportaj sesi duyulur. Ardından sesin kaynağı olan Dima'nın omuz plan görüntüsü gelir. Dima, savaş süreciyle ilgili konuşurken, sesin üzerine, arşiv haber görüntüleri eklenir.



Fotoğraf 84: Eşik- Dima (2017)

Dima, Savaş öncesindeki kişiliğinin ne kadar farklı olduğunu ve halk ayaklanmalarıyla birlikte kendi benliğinde de yaşadığı devrimleri anlatır. Ülke içinde yaşanan değişimlerin onun kişiliğinde yarattığı değişimleri öğreniriz. Ve ardından savaşa dönüşen olaylarla birlikte güvenlik sebebiyle Türkiye nasıl gelmek zorunda kaldığını anlatır.



Fotoğraf 85: Ballad For Syrıa - (2017)



Fotoğraf 86: Eşik (2017)

Yönetmen Dilek Gül, filmin başlangıcı sayılabilecek bu bölümünde karakterlerini tanıtırken yakın ve orta ölçekli planlar kullanır. Kameranın genişe çıktığı yerler, sadece haber görüntüleri olan Suriye'deki olayların gösterildiği planlar oluyor. Yukarıda da belirtildiği gibi, sıkça görüşmecilerin söylediklerini destekleyecek harici görüntüler kullanır.



Fotoğraf 87: Eşik (2017)

Karakterlere hep yakından bakarız ve kamera çoğunlukla onlara orta yakın kamera açısıyla konumlandırılmıştır. Kameranın açısı hafif alt açı sayılabilecek bir perspektiften karakterlere bakmaktadır. Bu da yönetmenin karakterlerine bakış açısının onları güçlü ve yüce bir yerde bulduğunu göstermektedir. Alt çekim planlarının, film anlatısına kattığı anlamla ilgili Evecen; "*Alttan görüşte, varlıklar, nesneler bunun tam tersine, üstten görüştekinden daha uzun, daha büyük görünürler. Bundan dolayı alttan görüş de güçlülüğü, yücelmeyi, yengiyi, mutluluğu, coşkuyu yansıtabilir; etkin (aktif) duyguları dile getirebilir*" demektedir. (Evecen, 2017: 51)



Fotoğraf 88: Eşik (2017)

Üçüncü olarak seyirciyle tanıştırdığı karakter Hend Akil oluyor. Yönetmen filmin genelinde tutarlı olarak karakterlerinin görüntü ve ses kanallarını ayırıp karakteri tanıtırken onları göstermeden ilk sesi duyurup, üstüne başka bir görüntü gösteriyor. Seymour Chatman, Ses ve görüntü kanallarının ayrıştırılıp kullanımı veya senkronize edilmesiyle ile ilgili; eşzamanlı olarak bu iki kanalın, birbirinden ayrıştırılmış şekilde ya da farklı yollarla bir arada kullanılabilir. Ses ve görüntünün senkronizasyonun yapılabileceği gibi; karakterin ağız hareketi olmadan duyulan bir ses verilebilir. Bu durumdan bir anlam yaratılabileceği ve ifade edilmemiş düşüncelerin anlam yaratımını doğurabileceğine vurgu yapar. (Evecen, 2017:52)



Fotoğraf 89: Eşik - Hand (2017)

Hand tanıtırkende diğer kadınlar gibi röportaj sesinin üzerine gündelik hayatına dair görüntülüler verilir. Fakat Hand'in özel alanıyla ilgili görüntüler yoktur. Hand'i sokakta, şehirde ve çalıştığı kurumda görüntülenir.



82**Fotoğraf 90: Eşik - (2017)**



Fotoğraf 91: Eşik - Chirin (2017)

Son olarak Chirin Malla ile tanışırız. Malla'nın sesini duyulmaya başlandığında yakın bir planda elinde bir resim albümünü karıştıran bir el görülür kesme ile bir kadının omzunun arkasından resim yapması gelir. Ardından şarkı söyleyen bir kadın sesi duyulur ve resim planı sesin kaynağı olan görüntüyle eşleşirler. Şarkıyı gözü yaşlı söyleyen Malla'dır. Kamera sabit omuz planda diğer üç kadında olduğu gibi neredeyse göz hizasında sayılabilecek bir konumdadır. Kamera Malla'da da aynı şekilde hafif bir alt açıyla konumlandırılmıştır. Bu planda çok kalmadan bu sefer Malla'yı bir masa başında elinde cam bir şişeyi boyarken bel planda sabit bir şekilde görülür.



Fotoğraf 92: Eşik (2017)

Burada Malla'nın sanatçı kimliğinin bilgisini seyirciyle paylaşır. Yönetmen burada kesme kullanarak görüntü devamlılığıyla bir görüntü kurgusu yapar. Çünkü Mallanın elindeki cam şişeye detay plana geçilir. Filmin bu kısmına kadar görüşmecilerinin orta yakın planları ve devamlılık arayışı olmadan, bir birinden farklı planları, birbirine bağlayarak filmini oluşturmuştur. Fakat Malla, resim yaparken yaptığı çalışmalara farklı ölçeklerde çekimler yapılmıştır. Resim tablosuna bakıldığında yanan bir ateşin olduğu ve bu ateşin içinden uçan bir kuşun olduğu görülür. Ve ateşin dışında mavi ve sarı renklerinin arasında Arapça Allah yazısı bulunmaktadır. Malla bu resimde ki ateşin, savaşı temsil ettiğini söyler.



Fotoğraf 93: Eşik (2017)

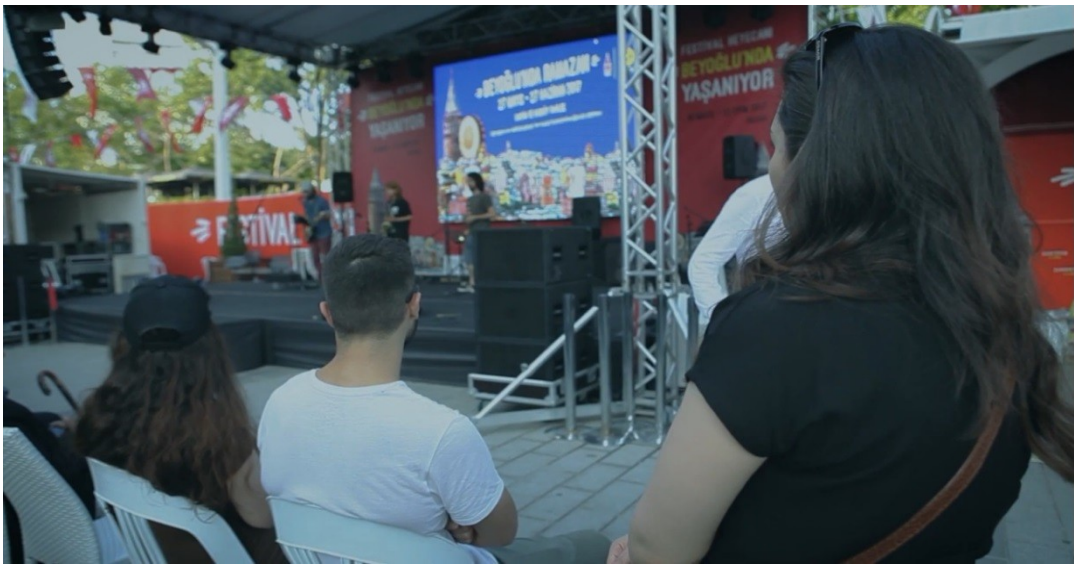


Fotoğraf 94: Eşik (2017)

Filmin genel anlatımı dört kadının röportaj görüntüleri ve hayatlarından kesitlerle bu röportajların arasına yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Filmin başında ve sonun eşik görüntüleri kullanılarak eşik kavramına vurgu yapılmıştır. Kurgusu ve biçimsel anlatısı, klasik belgesel anlatısıyla yapılmıştır.

4.7.4. Eşik Belgeseldeki Ses Kullanımı

Eşik belgeselinde, ses kullanımının temelini öğesi röportaj sesleri oluşturuyor. Röportaj seslerinin üzerinde verilen görüntüler dışına verilen, karakterlerin günlük hayatlarından kareler ve ya arşiv görüntülerinde kendi doğal ortam sesleri kullanılmıştır. Filmin başında haber belgesellerinde kullanılan tarzda bir dramatik yapıda bir müzik kullanımı yapılmıştır. Belgeselin bazı sahnelerinde düşük seste müzik kullanılmıştır. Fakat bazı sahnelerde de kaynağı belli müziklerde yer almıştır. Kifah'ın öğrencilerini götürdüğü bir okul şenliği, Dima'nın Beyoğlu'ndaki bir festivalde, sahnede çalan müziği dinlediği zamandan, kaynağı belli müzik kullanılmıştır.



Fotoğraf 95: Eşik (2017)

4.7.5. Eşik Çözümleme ve Yorum

Dilek Gül belgeselinin anlatısını ana karakterleriyle röportajlar yaparak kurmuştur. Bu röportajlara ek olarak onların hayatlarından zaman dilimlerini gözlemci bir yaklaşımla yaparak şekillendirmiştir. Yani yönetmen anlatısını kurarken hikâyeye hem içerden, hem de dışardan bakmaya çalışmıştır. Evecen içerik ve biçim oluşumu hakkında "*İçeriğe göre biçimlenen bakış açısının seçilişi anlatının genel*

yapısını belirlemektedir." Demektedir. (Evecen, 20017:47) Gül'ün bakış açısal olarak, karakterini yakından tanımaya ve tanıtmaya çalıştığı, diğer yandan anlatılanların gerçekliğini kanıtlamaya çalıştığı söyleyebilir. Bundan dolayı görüntü tasarımını bu iki temel üzerine kurmuştur. Çünkü filmin ana karakterlerinin anlattıklarına ek olarak Suriye savaşına dair görüntüleri kullanmıştır. Bunların arasında Suriye'deki halk ayaklanmasından oluşan arşiv görüntüleri ve savaş sonrası, şehirlerde oluşan yıkıntıları vardır.



Fotoğraf 96: Eşik (2017)



Fotoğraf 97: Eşik (2017)

Dilek Gül, belgeselinde Suriye savaşı sonucunda göç etmek zorunda kalan Suriyelileri anlattığı bu belgeselde, ana karakterlere bakıldığında, seçtiği dört kadın sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel olarak orta sınıf ve üstü seviyelerde oldukları anlaşılıyor. Dört kadında eğitim seviyeleri yüksek ve kültürlüdürler. Dima Gazeteci bir babanın gazeteci kızı, Malla ise İtalya'da, güzel sanatlar alanında eğitim görmüş bir ressam ve akademisyen, Kifah, eğitim alanında doktora yapmaya hazırlanırken savaştan dolayı bu süreci yarım kalmış bir öğretmen, Hand, bir platformun başkanlığını yapmakta ama belgeselde eğitim durumuyla ilgili bilgi verilmemektedir. Dış görünüşüne, konuşması ve tavırlarına bakıldığın da onunda eğitim seviyesinin yüksek, sosyo-ekonomik durumunun en azından savaş öncesinde düşük olmadığı fark edilmektedir.

Suriyelilerle, özellikle savaş sonrası göçmenlerle ilgili, genelde hep kötü, olumsuz bir algı vardır. Yönetmen, Suriyeli göçmenleri, bu algının aksine bir görselleştirmeyle ortaya koymuştur. Bu yolla filminde bu göçmenlerin arasında eğitimli, kültürlü ve güçlü insanların, kendileri ve yaşadıkları toplum için mücadele edebildiklerini gösterir. Özellikle, kadınların zayıf ve yardıma muhtaç olmalarıyla ilgili ön yargılarına karşın, göçmen olan bu kadınların ne kadar güçlü olduklarını, hayatın zorluklarıyla baş edebilen ve ayakta durup kendilerine ve başkalarına yardım ettiklerini görselleştiriyor.

5. BÖLÜM

İNCELENEN BELGESELLERE DAİR YÖNETMENLERİYLE SORU - CEVAPLAR

Bu bölümde örneklem olarak ele aldığımız belgesel filmlerin yönetmenlerine yönelttiğimiz sorulara verdikleri cevaplar yer alacaktır. Bir yönetmenin ele aldığı konuyu ne tür kriterlere göre seçtiği neye dikkat ettiği, toplumsal meselelere yaklaşımı ve bakışı nasıldır. Suriyeli göçmenleri belgeselinde ele alma nedeni ve Suriyeli göçmenleri belgeselde ele alırken dikkat ettikleri noktalar nelerdir. Belgeselin işlevi ile ilgili düşünceleri nelerdir ve belgesele yönelmeleri nasıl olmuştur? Soruları yöneltilerek genel olarak düşünceleri hakkında fikir edinmek amaçlanmıştır. Araştırmanın ana konusunu belirleyen yedi belgesel filmin betimsel çözümlemesi yapılmış ve çözümlemeye ek olarak filmlerin yönetmenlerinin düşüncelerini alarak bir sonuca ulaşmak amaçlanmıştır. Yedi belgeselin yönetmenleri ile telefonla, mail ve internet yoluyla iletişime geçilmiştir. Yönetmenlerin altısı sorulara cevap vermiştir. Yönetmenlere 8 ortak soru yöneltilmiş ve sorulara verilen cevaplar doğrultusunda bir sonuca ulaşılmıştır.

5.1. Batuhan Kurt Özgeçmiş



Fotoğraf 98: Batuhan Kurt -

1991 yılında Edirne'de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Edirne'de tamamladı. Lise eğitimi devam ederken A.B.D. Dışişleri Bakanlığı, State University of New York at Fredonia ve Atlantik Film ortaklığında yürütülen FilmTurkey projesinde sinema eğitimi aldı. Bu proje kapsamında "Bahar" isimli bir belgesel çekti. 2016 yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı desteğiyle Suriyeli mültecilerin göç yolculuğunu anlatan "Hudut" isimli bir belgesel çekti. 2018 yılında 'Kurbağa Avcıları' isimli bir belgesel çekti. Yaptığı çalışmalarla ulusal ve uluslararası birçok film festivalinde yarıştı ve önemli ödüller kazandı. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı Bölümü mezunudur.

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler:

Kurbağa Avcıları - 2018

Hudut – 2016
Diğerleri - 2012
Üç Mevsim - 2011
Mutlu Olduğum Yer – 2009 (Kamera Arkası, 29.04.2019)

5.1.2. Batuhan Kurt, Soru - Cevaplar

Soru- Belgesele yönelmeniz nasıl olmuştur? Belgesel çekmeye ne zaman başladınız?

Cevap: 2008 yılında belgesel yönetmeni Nefin Dinç'in koordine ettiği FilmTurkey isimli sinema eğitim programına dâhil olmuştum. Bu proje kapsamında bir film üretmemiz gerekiyordu. O dönemde genellikle kurmaca filmler izlemeyi seviyor ve geleceğimi de bu yönde şekillendirmeyi planlıyordum. Ekip arkadaşlarımla birlikte Bulgaristan'dan Türk göçüyle ilgili bir kurmaca film senaryosu hazırlamış ve çekimlerine başlamıştık. Ancak prodüksiyon anlamında yetersizlikler ve oyuncuların zayıflığı projeyi iptal edip yeni arayışlara girmemize sebep olmuştu. Hıdrellez döneminin yaklaşmasıyla birlikte tür konusunda değişikliğe gidip bu konuyu belgesel olarak ele almaya karar verdik. Evlilik hazırlığında olan genç bir roman kızı bulduk. Böylece ana karakterimiz olacak bu genç kızdan hem evlilik ve roman mahallesinde yaşam üzerine düşüncelerini öğrenecek hem de arka planda Hıdrellez şenliklerini izleyecektik. Çekerken keşfettiğim ve keşfederken heyecan duyduğum bu keyifli yolculuk belgesele yönelmem konusunda en büyük etken olmuştur. 2009 yılında çektiğim 'Bahar' isimli bu belgesel hem içerik hem de biçimsel olarak sonraki projelerimde sanatsal bir dil oluşturmamda önemli katkılar sağlamıştır. Ayrıca Nefin Dinç'in Mevlevi geleneklerini anlattığı 'İsmini Melek Koydum' belgeseli ve Madonna'nın Malavi'de AIDS'le mücadele eden insanların hikayesini konu edinen 'Varım Çünkü Varız' belgeseli beni derinden etkileyerek belgesel sinemayla daha yakın bir ilişki kurmamı sağlamıştır.

Soru- Belgeselin işlevi ve kullanımı hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce Belgeseller Toplumsal bir farkındalık sağlar mı?

Cevap- Belgeselin en önemli işlevi toplumsal bir bellek oluşturmak ve onu geleceğe aktarmak diye düşünüyorum. Hayatlar değişiyor ve dönüşüyor. Hayat o kadar hızlı akıyor ve her şey kadar hızlı değişiyor ki, 20 yıl önce nerede olduğumuzu hatırlayamıyoruz. İşte bu noktada belgesel insanoğluna özünü hatırlatıyor. Ayrıca

içinde yaşadığımız dünyayı analiz etmemizi ve farklı yaşamlar hakkında bilgiler edinmemizi sağlıyor. Belgesel arıtılmış ve nitelikli bilgiye ulaşmak ve toplumsal farkındalık yaratmak için oldukça önemli bir kaynak. Örneğin suyun gereksiz kullanımı ve su rezervlerinin tükenmesi hakkında bir belgesel izlediğimizde görselliğinde etkisiyle bu konuda bir bilince sahip oluyor ve sosyal yaşamda konuyla ilgili daha özenli bir yaklaşım sergiliyoruz.

Soru- Belgesel filminiz için konu seçimlerini genellikle nasıl yapıyorsunuz ve Suriyeli göçmenleri ele almanızı sağlayan etken nedir/ buna nasıl karar verdiniz?

Cevap- Genellikle filmlerimi doğup büyüdüğüm ve kültürel olarak bende büyük bir iz bırakan Edirne'de çekiyorum. Dolayısıyla konu seçimlerini de içinde yaşadığım şehrin sosyo-kültürel durumundan beslenerek yapıyorum. Bu bölgede yaşayan ya da yolu buradan geçen insanların başkalarına farklı geleceğini düşündüğüm hikâyelerini ele alırken onların sesi olmaya ve duyulmayanı duyurmaya çalışıyorum. Konu seçimi yaparken filmin söyleyeceği sözün evrensel boyuttaki değerini de göz önünde bulunduruyorum. Suriyeli göçmenleri ele almamı sağlayan en önemli etken ise binlercesinin Avrupa'nın kapılarını açacağı söylentisi üzerine Facebook üzerinden örgütlenerek Türkiye'nin birçok ilinden Edirne'ye akın etmesi oldu. Yaşadığım şehir büyük bir drama sahne olurken duyarlılık sahibi bir insan ya da sanatçı olarak bu tarihi anı belgeleme ve tarihe bir not düşme düşüncesiyle kameramla refleks gösterdim. Sonuç olarak Suriyeli göçmenleri ele alışımız daha önceden yapılan plan ve programlar çerçevesinde değil gelişen koşullar neticesinde gerçekleşmiştir.

Soru- Suriye savaşı ve Suriyeli göçmenlerinin durumu hakkında ne düşünüyorsunuz?

Cevap- Suriye savaşının ABD gibi ülkelerin Ortadoğu'yu karıştırma ve bölgeye hakim olma politikalarının bir parçası olduğuna inanıyorum. 2011 yılında ilk kıvılcımı söndürmek yerine daha alevlendiren ve savaş atmosferine dönüştüren

Suriye Başkanı Esad'ın da şiddet içeren politikasını da yanlış buluyorum. Bu savaşta suçsuz ve masum birçok insan fiziksel ve psikolojik yaralar almış, evlerini terk etmek ve ölümle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla milyonlarca Suriyeli hayatta kalabilmek için çareyi kaçmakta ve başka ülkelere sığınmakta bulmuştur. Bu yadırganacak bir olay değildir. Aksine bu insanlara sahip çıkılması ve kucak açılması gerekmektedir. Çünkü bu insanların kendi ülkelerinde kalıp savaşacak gücü kalmamıştır. Türk Devleti ve milleti de gereken misafirperverliği yeterince göstermiş ve kendine yakışan bir şekilde Suriyelileri topraklarında hoşgörüyle misafir etmiştir. Yine de Suriyeli göçmenler göçün yarattığı aidiyet, entegrasyon, dil ve kültür sorunlarıyla yüzleşmek zorunda kalmış ve büyük bir bunalıma sürüklenmiştir. Göç gerçeği ve göçün yarattığı psikolojik yıkım oldukça üzücü boyutlardadır. Suriye'de savaş maalesef hiç bitmeyecek ve Suriyeli göçmenler dünyada yersiz ve yurtsuz olarak yaşamlarını sürdürmeye devam edecektir.

Soru- *Birçok toplumsal olayın etkili olduğu gibi, Suriyeli Göçmenlerin de bu gün tüm dünyayı etkilediği ortada. Peki, sizce sanata, özellikle de sinema ve belgesele yansıması nasıl oldu/olacaktır.*

Cevap- Sanat ile toplumsal gelişmeler ilk çağlardan beri birbirleriyle yakından ilişkilidir. Suriyeli göçmenler göçün yarattığı psikolojik ve fiziksel yıkımla birlikte göç ettiği ülkelerde ötekileşme, kimlik ve aidiyet bunalımı, dil ve kültür sorunlarıyla da baş başa kalmıştır. Toplumsal meselelerden etkilenen sanatçılar da bu ve benzeri konuları ele almayı ve kendi iç sesleri ve sanatsal bakış açılarıyla görülmeyeni göstermeyi kendilerine görev olarak bilmişlerdir. Suriyeli göçmenlerin içinde bulundukları durum sinema ve belgesellere sıklıkla konu olmuş ve daha da olacaktır. Bazen politik sebeplerle, bazen de insani ve gerçeği gösterme kaygılarıyla sinema ve belgeselde bu konular anlatılmaya devam edecektir. Savaş devam ettiği ve acılar sona ermediği sürece sanat toplumun aksayan yanlarından bahsedecektir. Özetle en başında da belirttiğim gibi göçü ve göçün yarattığı yıkımı dile getirmeye yarayacak entegrasyon ve aidiyet bunalımı, dil ve kültür sorunları, birey-toplum çatışması ve ayrımcılık-ötekileşme gibi birçok kavram Suriyeli göçmenlerin çerçevesinde sanatta var olmaya devam edecektir.

Soru- Belgesellerinizde genel olarak kullandığınız çekim tekniklerini neye göre belirlediniz? Ve belgesel filmlerinizin ortak bir biçimsel dili olmasına özen gösteriyor musunuz?

Cevap- Aslında her belgesel kendi biçimsel dilini yaratıyor. İçinde bulunduğunuz koşullar, hikâyenin içeriği ve karakterinizin tutumumu burada çok önemli bir rol oynuyor. Kurmaca film özenli bir dili mümkün kılarken belgesel sinemada bu pek de kolay olmuyor. Şu ana kadar belgesel projelerimde ortak bir biçimsel dil oluşturma konusunda özel bir çalışmam söz konusu olmadı. Ancak 'Kurbağa Avcıları' isimli belgeselimle birlikte hem içerik, hem de kurgusal anlamda özenli bir dil yakalayabildiğim kanaatindeyim. Bundan sonrası için bu dili devam ettirmek konusunda çalışmalar yapacağım.

Soru- Söz konusu filminizin biçimsel diline nasıl karar verdiniz? Göç konusu olması filmin biçimini etkiledi mi?

Cevap- Hudut belgeselimizde topluluğa hakim olan gergin atmosferi ve kaosu yansıtmak için genellikle aktüel kamera kullanmamız gerekiyordu. Özellikle Suriyeli göçmenlerin otobanda polisle münakaşa halinde olduğu sahnelerde bu tercihimizi sonuna kadar devam ettirdik. Kaosun sona erdiği kamp bölümünde ise sükûnet ve bekleyişi yansıtmak amacıyla genellikle sabit kamera kullanımını tercih ettik. Ancak belgesel sinema kurmaca film gibi planlı programlı bir çekim atmosferine izin vermediği için yer yer biçimsel bir dil oluşturma düşüncesinden uzaklaşarak sadece anı kaydetmekle ilgilendiğimiz de oldu. Göç konusu ve hareketli ambiyans filmimizi büyük oranda biçimsel olarak etkiledi ve yön verdi. Çünkü her şey bizim dışımızda gelişiyor ve müdahale için bize hiçbir fırsat bırakmıyordu.

Soru- Bu belgesel filminizi içerik ve biçimsel anlatı olarak hangi belgesel türü içinde buluyorsunuz?

Cevap- Bu belgeselimizi içerik ve biçimsel olarak haber belgeseli türüne daha yakın buluyorum.

5.2. İbrahim Yeşilbaş Özgeçmiş



Fotoğraf 99: İbrahim Yeşilbaş

1988 yılında doğdu. Üniversite hayatına 2007 yılında İstanbul Üniversitesinde başladı. Öğrenci Kültür Merkez'inde kısa film ve yaratıcı yazarlık atölyelerine katıldı. Sinema kulübünde aktif olarak yer aldı.. Bu dönemde film gösterimleri ve söyleşiler düzenledi. 2010 yılında Marmara Üniversitesi Sinema-Tv bölümünde öğrenimine devam etti. Bağımsız film projelerinin yanında video aktivizmi çalışmalarını sürdürmektedir.

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Kameralı Çocuk (The Boy With The Camera) – 2016 (Kameraarkası, 28.04.2019)

5.2.1. İbrahim Yeşilbaş, Soru - Cevaplar

Soru- Belgesele yönelmeniz nasıl olmuştur? Belgesel çekmeye ne zaman başladınız?

Cevap- Kameralı Çocuk filmi profesyonel anlamda ilk belgesel filmim. 2006 yılında beri ara ara belge videoları yapmaktaydım. Özellikle İstanbul Üniversitesine gittiğim dönemde, Beyazıt Meydanında yapılan öğrenci eylemlerine kameramla tanıklık ettim. Toplumsal hareketler ilgimi çektiği için, birçok eylem çekimleri yaptım.

Soru Belgeselin işlevi ve kullanımı hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce Belgeseller Toplumsal bir farkındalık sağlar mı?

Cevap- Belgeseli bir tür olarak değil, bir anlatım biçimi olarak görüyorum. Bir fikri ya da görüşü etkili bir şekilde anlatmak için belli bir biçime ihtiyaç duyarız. Bu biçim seçtiğiniz konu bağlamında şekillenir. Gerçekliğe mümkün olduğunca yaklaşmak ve anlatılan konuyu çarpıcı hale getirmek için belgesel tekniklerine ihtiyaç duyulabilir. Belgeselin gerçeklikle kurduğu ilişki, izleyicinin filmle kurduğu gücü artırabilir. Bu bağlamda kurmaca bir hikâye anlatılırken, belgesel tekniklerinden yararlanılabilir. Dış ses kullanımı, gündelik hayatın olduğu gibi verilmesi, amatör oyuncu kullanımı gibi hususlar; kurmaca bir hikâyenin belgesel teknikleriyle beslenmesine örnek verilebilir. Bu durum belgesel sinema dilinin etkisinin ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Konvansiyonel sinemanın gelişim süreci, film üretimin ilk yıllarındaki "olduğu gibi yansıtma" prensibinden oldukça beslenmiştir.

Dijital medya platformlarının gelişmesiyle, farklı izleyici gruplarına ulaşmak daha kolay bir hal almıştır. Bu bağlamda belgeselin etki gücü artmıştır.

Belgesel filminiz için konu seçimlerini genellikle nasıl yapıyorsunuz ve Suriyeli göçmenleri ele almanızı sağlayan etken nedir/ buna nasıl karar verdiniz?

Suriye'de yaşanan olayların, Türkiye yansımaları üzerine bir şeyler çekme fikri aklımdaydı. Ama yöntem belirleme konusu da kafamda soru işaretleri vardı. Sıradan bir mülteci hikayesinin dışında bir şeyler çekmek, ve çektiğim konunun mağduriyet içermemesi temel kaygılarım arasındaydı. Belgesel çekmek için yaptığım saha çalışması sırasında jwan abdo ile tanıştım. Bana belgesel çekme konusunda yardımcı olacağını söylemişti, ama ben Jwan`in hikâyesini çekmeye karar verdim.

Soru- Suriye savaşı ve Suriyeli göçmenlerinin durumu hakkında ne düşünüyorsunuz?

Cevap- Çevresine ve insanlığa karşı sorumluluk hisseden herkes gibi savaşın kötülüğü ve insanları içine düşürdüğü durumlar kaygı verici . Dolaylı yoldan savaştan etkilenen sinemacıların seslerini yükseltmeleri gerektiğini düşünüyorum. Bu noktada barış kelimesini. Dilimizden, kamera vizörümüzden eksik etmemiz gerekli. Barışın dilini yeniden kurmamız gerek diye düşünüyorum.

Soru - Birçok toplumsal olayın etkili olduğu gibi, Suriyeli Göçmenlerin de bu gün tüm dünyayı etkilediği orta da. Peki, sizce sanata, özellikle de sinema ve belgesele yansıması nasıl oldu/olacaktır.

Cevaplanmamıştır.

Soru- *Belgesellerinizde genel olarak kullandığınız çekim tekniklerini neye göre belirlediniz? Ve belgesel filmlerinizin ortak bir biçimsel dili olmasına özen gösteriyor musunuz?*

Cevap- Kameralı çocuk filmi, sinemacı olmak isteyen bir Suriyeli çocuğun hikâyesi. Hikâyenin içinde sinema yapma tutkusu olduğu için ister istemez bu durum anlatım diline de etki etmekte. Filmin içinde karakterin çekim yaptığı kamerayla; bu durumu kayıt altına alan ikinci bir kamera yani yönetmen kamerası olması büyük bir ikilem oluşturmakta. Bu durum kimin kamerası özne sorusunu ortaya atmakta. Ben

de bu kısımda inisiyatif alıp, gerçek öznenin yönetmenin kamerası değil, hikaye anlatıcısının kamerası olduğunu söylüyorum. Bu bağlamda sabit kamera kullanımıyla, tıpkı sinema salonunda oturmuş film izleyen bir izleyici gibi benim kameram da olaylara yalnızca tanıklık etti. Özne olan kamera ise hikayenin içinde ve odak noktasında oldu. Yani hikâyenin kendisi filmin çekim tekniğini belirlemiş oldu. Her hikâye kendi biçimini yaratacağı için, kendi sinemamda ortak bir biçimden belirlemem zor görünüyor.

Soru - ***Söz konusu filminizin biçimsel diline nasıl karar verdiniz? Göç konusu olması filmin biçimini etkiledi mi?***

Cevap- Bir mülteci hikâyesi düşünürken tek kaygım, estetize edilmiş görüntülerden uzak durmaktı. Çekim şartları; minimum ekip ve ekipmanlarla bana bir hikâye anlatabilme fırsatı sağladı. Bu durumu bir fırsat olarak gördüm. Hikâyenin geçtiği mekân ve hikâyedeki anlatıcılar, çekim biçimini belirlemede önemli bir faktördü. Bu bağlamda zorlama bir biçim oluşturmadık, hikâye kendi biçimini oluşturdu diyebilirim.

Soru - **Bu belgesel filminizi içerik ve biçimsel anlatı olarak hangi belgesel türü içinde buluyorsunuz?**

Cevap- Kameralı çocuk filmini belgeselle kurmaca arasında gidip gelen bir yapıda görüyorum. Hikâye bağlamında kurmacaya yakın, konu bağlamında ise belgesele daha yakın bir film olarak görüyorum. Böylece kameralı çocuğun hikâyesi daha çarpıcı bir hale gelebiliyor. Kurgusal dünyada tasarlayamayacak kadar gerçek bir karakter oluştu. Belgesel olarak anlatılması zor olacak bir konuyu kurgusal bir hikâyeyle izlenebilir hale getirdik.

5.3. Ece Kınacı Özgeçmiş



Fotoğraf 100: Ece Kınacı

1992'de Mersin'in Anamur ilçesinde doğdu. Üniversiteye kadar öğrenimini Anamur'da tamamladı. İzmir Yaşar Üniversitesi'ni kazanarak İzmir'e yerleşti. Şu anda Sinema Televizyon bölümü son sınıf öğrencisi olarak öğrenim görmektedir.

Filimografisi:
Tepede Beş Kadın – 2015
Tuz Gölünden Tuz Çölüne – 2015
Aşıklı Höyük İlklerin İnsanları – 2015
Kırık – 2015
Rüyamda Ölü Gördüm – 2018
Seabird – 2017
Komşu – 2016 (Kameraarkası, 30.04.2019)

5.3.1. Tepede Beş Kadın, Soru - Cevap

Soru- Belgesele yönelmeniz nasıl olmuştur? Belgesel çekmeye ne zaman başladınız?

Cevap- Film yapmak duygularımı düşüncelerimi hissettiklerimi aktarmamın bir yolu. Kafamdakileri veya gördüklerimi aktarırken kullandığım türler değişiyor. Konuyu kimi zaman senaryolaştırarak aktarabiliyorum kimi zaman deneysel bir üslupla kimi zaman da olayı olduğu gibi belgesel etiğiyle aktarıyorum. Tek derdim bir şeyler anlatmak yani. 2015'te Tuz Gölü'yle ilgili bir bilinç oluşturmak için proje gerçekleştirmek istedim. Bu konuyu en iyi orada yaşayan insanlarla konuşarak onların dertlerini aktararak yapabilirim diye düşünerek bir belgesel projesi hazırladım. Ve ilk belgeselimi "Tuz Gölü'nden Tuz Çölü'ne" yi çekmiş oldum. O yıldan beri belgesel film hayatımın bir parçası.

Soru - Belgeselin işlevi ve kullanımı hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce Belgeseller Toplumsal bir farkındalık sağlar mı?

Cevap- Bir amacı olmalıdır belgesel film türünün. Aktaracak bir derdi olmalı. Geçmişin, geleceğin ve şimdinin bir sentezi gibi. Gerçek yaşamdan aldığı bir olayı, doğal çevresiyle kendi akışıyla işlemelidir. Dolayısıyla gerçek mekânları, insanları, yaşananları konu edinmek büyük bir sorumluluk almak demektir. Çünkü toplumsal bir bellek oluşturmuş oluyorsunuz ve o anları kayıt altına alarak sonraki nesillere de aktarıyorsunuz. Yani en temel işlevi bir bellek oluşturmak bana göre. Bu bellek de toplumsal farkındalığı beraberinde getirir zaten. Bu işlevi olumlu veya olumsuz yönde kullanmak ise tabi ki yönetmenin elindedir. İsterseniz Barbara Kopple'ın yönetmenliğini yaptığı Harlan County isimli belgesel gibi grev yapan maden işçileri ve ailelerinin mücadelesini konu alıp, davanın madencilerin lehine sonuçlanmasında büyük rol oynayabilirsiniz ya da isterseniz Leni Riefenstahl'ın yönetmenliğini yaptığı Triumph des Willens isimli belgeseli gibi çok büyük bir Nazi propagandası yapabilirsiniz. Kendimden örnek verecek olursam; Tepede Beş Kadın isimli belgeselimin birçok festivalde gösterilmesi ve farklı kesimlerce izlenmesi sayesinde

Fransa'daki bir yardım kuruluşu bana ulaşarak belgeselimde anlattığım bir çok zorluk yaşamış Suriye göçmeni Hatice'ye oluşturdukları fon ile yardım etmek istediklerini söylediler. Ve şu an Hatice, Fransa'da ailesiyle birlikte huzurlu, sağlıklı bir şekilde ikamet etmekte.

Soru - Belgesel filminiz için konu seçimlerini genellikle nasıl yapıyorsunuz ve Suriyeli göçmenleri ele almanızı sağlayan etken nedir/ buna nasıl karar verdiniz?

Cevap- Genel olarak güncel konular üzerinde bir şeyler üretmeye yönelik çalışıyorum. Etrafımızda her an her gün binlerce değişik, araştırılması, sorgulanması gereken olaylar meydana gelmekte. Bunlardan çoğu ne yazık ki üzücü olaylardan oluşuyor. Ben de bir sanatsever olarak bu olaylara kayıtsız kalmadan güncel konuları işleyen kendimce kısa kısa filmler yapıyorum. Bu filmler kimi zaman belgesel oluyor kimi zaman deneysel. O konuyu hangi tür film daha iyi anlatıyorsa o yönde çalışıyorum.

2016 yılında bu göçmen - göçmenlik konusunun sürekli gündemimizde olduğu zamanlarda bir hafta sonu anneanneme ziyarete gitmiştim. Kendisi İzmir'in Çimentepe mahallesinde oturuyor. O mahalle de İzmir'in en fazla göç aldığı mahallelerden biri. Tek mahallede birçok farklı etnik köken, iyi kötü bir arada yaşamak zorunda ve çoğu da bu durumdan memnun değil. Bu memnun olmayan kitleye kendi anneannem de dâhil. Konuşurken bana mahalleye yeni bir Suriye göçmeninin taşındığından kötü bir şekilde bahsetmesi üzerine, üzüldüm. Çünkü o güne kadar kendimce hep Suriyelilerin savaştan dolayı kaçmaktan başka çarelerinin olmadığını, onlarla ekmeğimizi bölüşüp yardım eli uzatmamız gerektiğini savunurken anneannemin böylesine zıt bir görüşte olması çok üzdü. Ve o an gidip mahalleye yeni gelen Suriyeli aileyle tanışmaya sonrasında ise diğer tüm komşuları bir araya getirerek onların da tanışmasına, aradaki o önyargıların kalkmasına vesile olmak istedim. Ve bu güzel anları, tüm süreci kayda alarak Tepede Beş Kadın isimli belgeselimi oluşturmuş oldum.

Soru- Suriye savaşı ve Suriyeli göçmenlerinin durumu hakkında ne düşünüyorsunuz?

Cevap- Sadece kendimi ve kendi ülkemi onların yerine koyuyorum. Kendi kendime soruyorum ben Suriyeli olsam, o savaşın içinde kalmış olsam, bir gün uyanıp pencereden baktığımda her gün gördüğüm manzaranın artık sadece bir enkaz yığını olduğunu fark etsem ben ne yapardım? Kendi yerimi yurdumu bırakıp mecburiyetten başka bir ülkeye sığınmış olsam ve orada sürekli olarak ırkçılığa maruz kalsam ne hissederdim? Çok büyük bir acı, çok büyük bir yalnızlık, çok büyük bir çaresizlik onlarınki. Din, dil, ırk, cinsiyet, sınırlar fark etmez. Acı, acıdır. Hepimiz insanız sonuçta. Tabi ki yardımlaşmalıyız tabi ki kucak açmalıyız. Yarın aynı şeyin bizim başımıza gelmeyeceği nereden belli ki? Hepimiz için gereken tek şey empati.

Soru - Birçok toplumsal olayın etkili olduğu gibi, Suriyeli Göçmenlerin de bu gün tüm dünyayı etkilediği orta da. Peki, sizce sanata, özellikle de sinema ve belgesele yansıması nasıl oldu/olacaktır.

Cevap- Dünyanın dikkati gerçekten de Suriyeli mülteciler üzerinde. Genel olarak konuşulan şeyler siyasi ve ekonomik yönde. Doğal olarak sanatın her alanında da bu göçmenlik durumu işlenmekte. Yalnız sinemanın özellikle belgesellerin bu durumu istatistiksel boyutundan çok bir insani durum olarak görülmesini sağlaması gerek. Ayrıca günümüzde mültecilik konusunu işleyen çok sayıda film yapıldı ve hala yapılmakta. Öyle bir hal aldı ki sadece bu konuyu tema olarak seçen ve ödüller dağıtan festivaller yarışmalar bile var. Ya da sırf hassas bir konu olduğu için pozitif ayrımcılık yapan yerler de. Yani sinema üzerinden kendi vicdanlarımızı rahatlatmak yerine gerçekten en azından bu mülteci konusuyla ilgili faydalı olabilecek, çözüm yolları sunabilecek veya farkındalık yaratabilecek işlerin çıkması önemli. İngiliz bir yönetmenin söylediği bir söz vardır "yönetmenin işi; seyircinin aklında kalacak bir görüntü bulmaktır" diye. Şu sıralar mültecilerin sorunlarını ve acılarını gösteren akılda kalıcı görüntüler o kadar fazla ki insanların konuya duyarsız kalması endişe veriyor. Yönetmenler olarak bu duyarlılığı koruma yollarını bulmak ve film projelerini o şekilde işlemek gerekli.

Soru - Belgesellerinizde genel olarak kullandığınız çekim tekniklerini neye göre belirlediniz? Ve belgesel filmlerinizin ortak bir biçimsel dili olmasına özen gösteriyor musunuz?

Cevap- Benim için önemli olan her zaman içeriktir, filmin ne anlattığıdır. Biçimsel özellikler ise bu işin süsüdür bana göre. Belirli çekim tekniklerinden ya da aynı tarzdaki bir çekim dilinden ziyade özellikle belgesel projelerimin doğal bir biçimde ilerlemesine özen gösteriyorum. Yani çekim tekniğimi biraz da çekeceğim kişiler veya konular belirliyor. Çektiğim kişiler genelde kamera karşısında olmaktan ve kalabalıktan rahatsız oluyorlar. Onun için genelde tek bir kamera ile tek başıma çekiyorum belgeselleri. Bir ekiple çalışmıyorum. Çekeceğim kişilerle birlikte bir süre zaman geçirdikten sonra bana alışıyorlar, kendilerinden farklı biri olarak görmüyorlar dolayısıyla kameramı da unutuyorlar. Ondan sonra gerçekten onların doğal gündelik hayatına eşlik edebiliyorum. Tabi ki koca filmde tek başıma çalıştığım için bazı teknik detaylardan ödün vermem gerekiyor, filmlerimde birçok teknik hatalar olabiliyor. Ama zaten bu bana daha samimi ve gerçekçi geliyor. Kusursuz iş yapmak biraz doğallığı gerçekçiliği bozuyor bana göre.

Soru - Söz konusu filminizin biçimsel diline nasıl karar verdiniz? Göç konusu olması filmin biçimini etkiledi mi?

Cevap- Tepede Beş Kadın belgeselim tek bir mahallede geçmekte. Ve o mahalle herkesin gitmek isteyeceği veya gezmek isteyeceği mahallelerden değil maalesef, kendi içinde farklı kültürlerin ve genelde ötekileştirilenlerin yaşadığı farklı bir dünya gibi. Dolayısıyla tabi ki göç konusu olması biçimi etkiledi. Öyle bir yerde büyük ekipmanlar, ekipler, ışıklar, yüksek maliyetli prodüksiyonlar kullanmak sadece orada yaşayan mahalleliyi ürkütmekten başka bir şeye yaramazdı. Tek kişi olmalıydım ki çabuk alışabilsinler diye ve mobil olmalıydım. Ne zaman nerede değişik bir görüntünün çıkacağı belli olmazdı çünkü. Yani filmimin biçimsel diline bir nevi o mahalle karar verdi.

Soru - Bu belgesel filminizi içerik ve biçimsel anlatı olarak hangi belgesel türü içinde buluyorsunuz?

Cevap- "Toplumsal Belgesel" türü içinde olabilir. Çünkü belgeselim toplumsal yaşamı ve sorunlarını ele alıyor, her farklı görüşteki insanların düşüncelerine yer veriyor, yorum yapmadan ortak bir paydada birleştiriyor, insan ilişkilerindeki yüzeysel reaksiyonları gösteriyor ve konuyu işlerken empati yapmaya vesile oluyor.

5.4. Yavuz Üçer Özgeçmiş



Fotoğraf 101: Yavuz Üçer

Ankara'da 1991 yılında doğmuştur. 2014 yılında Akdeniz Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünü kazanmıştır. M.E.B. onaylı Diksiyon ve Hitabet eğitimi almıştır. Antalya'da 6 ay Özel Antalya Modern Sanat Kursunda kamera önü oyunculuk ve yaratıcı drama eğitimi almıştır. Üniversite 4. sınıfa kadar 3 kısa filmde yönetmenlik ve birçok filmde farklı departmanlar da görev almıştır. Senaryolarını yazıp yönettiği Siyah ve Hekim ile ulusal ve uluslararası birçok festival de ödül ve gösterim almıştır..

Filmografisi:
Hekim - 2017 -Belgesel, 00:10:00
Beyaz Ten– 2017- Kurmaca, 00:09:44
Siyah – 2017- Deneysel, 00:01:00 (Kameraarkası, 30.04.2019)

5.4.1. Yavuz Üçer, Soru - Cevaplar

Soru - Belgesele yönelmeniz nasıl olmuştur? Belgesel çekmeye ne zaman başladınız?

Cevap- Okuldaki belgesel sinema dersiyle başladı aslında. Daha doğrusu belgesel dersi için belgesel çekmemiz gerekiyordu, bu yüzden ben de belgesel çekmek için konu araştırdım. Daha öncesinde de bir belgesele benzer bir projede bulunmuştum kurmaca belgesel gibi bir şeydi, böyle başladı. Yani okuldaki derslerle başladı 2017 yılında Ekim'de beraber belgesel çekmeye başladım Aslında.

Soru - Belgeselin işlevi ve kullanımı hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce Belgeseller Toplumsal bir farkındalık sağlar mı?

Cevap- Belgeselin gerçekliği yansıttığını düşünmüyorum, birebir gerçekliği yansıttığını düşünmüyorum Hatta Bununla ilgili Bella Tarr'ın bir sözü vardı "belgesel hiçbir zaman gerçekleri yansıtmaz. Çünkü kişisel bakışı anlatır" diye söyler. Ben Hekimde Beşir'i nasıl anlattıysam siz böyle gördünüz. Başka biri Beşir'i başka türlü anlatabilir ve onun bakış açısıyla Beşir bambaşka birisi olarak gözükebilir, yani birebir gerçekliği yansıttığını düşünmüyorum.

Türkiye'de belgeseller toplumsal farkındalık yaratabilir söyle, ben Beşir'in hayatını çektiğimde hem Suriyeli Türkmen bir çocuk olması artı çocuk işçi olmasından dolayı birçok festivalde bununla ilgili bana olumlu tepkiler geldi yardım etmek isteyen birçok insan oldu. Konuşmacı olarak gittiğim festivallerde Beşir ile ilgili yardımda bulunmak isteyen insanlar oldu.

Ben de onlara şunu söyledim, sadece Beşir değil burada izlediğiniz. Bura da filmini izlediğiniz için Beşir'e yardımcı olmak istiyorsun. Beşir'e yardımcı olabilirsiniz tabii ki, ben bir şey demiyorum ama buradaki çocuğa konsantre olmak yerine her yerde, sokakta kağıt toplayan çocuklar var Bunları konsantre olması gerektiğini anlatmaya çalıştım aslında belgeselde. Yani bunun farkındalığını biraz da olsa yansıttık diye düşünüyorum.

Soru- Belgesel filminiz için konu seçimlerini genellikle nasıl yapıyorsunuz ve Suriyeli göçmenleri ele almanızı sağlayan etken nedir/ buna nasıl karar verdiniz?

Cevap- Konu seçmeye gerek yok çünkü çevremizde, etrafımızda toplumda o kadar çok farkındalık yaratacak yani farkında olmadığımız konular var. Çevremizde o kadar kötü işlenmiş ama tekrar işlenmesi gereken konular var ki, mesela kâğıt toplayan çocukların hayatı hep böyle ellerini yüzlerini çekildiği gözlerinden akan yaşların, yerden para alırken, para verirken ya da kâğıtların üzerinde yatarken çekildiği bir belgesel sistemi vardı.

Ben bu belgesel sistemine karşı olarak bir belgesel çekmek istedim aslında tek amacım oydu. Çünkü bu çocuklar bir savaş veriyorlar. Bir hayatta kalma savaşı, aynı zamanda da aileleriyle beraber bu savaşı ilerletmeye çalışıyorlar. Ben o yüzden bu konuların bize geldiğini bizim seçtiğimiz değil de konun bizi seçtiğini düşünüyorum. Ben Beşir'le tanıştığım anda belgeseli çekmeye başladım. Sürekli gittiğim bir kafede tanıştım Beşir'le, o da aynı kafeye geliyordu. Orada bedava yemek veriyordu Restoran sahibi. O da benim çok yakın bir ablamdı böyle tanıştım yani.

Ben seçmedim aslında konuyu, konu bana geldi. bir sonraki çektiğim belgeselde de şöyle bir durum oldu mesela, ev kiraladım öğrenciyken ve yan komşum Eski Bir müzisyen çıktı. Yani bu konuda bana geldi aslında çok seçim şansım olmadı. Sadece bana gelen konuları ben seçtim diyebilirim. Biçimi ben oluşturdum konu karşı taraftan geldi gibi bir şey.

Ben Beşir'in hayatını dinledikten sonra yani benim için Suriyeli olması, Türkmen olması, Ermeni olması, Fransız olması, Kürt olması, Türk olması, Arap olması etkisizleşti. Çünkü savaşın içerisinde kaçıp ve büyük bir mücadeleye girişip mücadelenin içerisinde 8-9 ay gibi bir süreçte annesini görmeyip çocuk yaşta okula gitmesi, parka gitmesi gereken yaşta kağıt toplama arabasını almış çöpleri karıştıran bir çocuğun hayatı beni etkiledi. Yani bu hayata rağmen o çocuğun gülümsüyor olması beni etkiledi., Ben hiçbir zaman Beşiri ağlarken ya da üzülürken görmedim.

.

Soru- Suriye savaşı ve Suriyeli göçmenlerinin durumu hakkında ne düşünüyorsunuz?

Cevap- Suriye'den gelen bir kısım İnsanların hayatları gerçekten çok üzücü bir durumda. Çok zor durumdalar buna rağmen kendi hayatlarını devam ettirebilmek için çalışarak çöpten kağıt toplayarak bir şekilde hayatta kalmaya çalışan bir insan kitlesi var. savaşın çok kötü bir yüzü ve kapitalizmin ortaya attığı, sömürü, kaos içindeler. Kapitalizmin, orada silah satıp insanları kontrol et ve toprağa sahip ol sistemi bu hallere getirdi Suriye'yi. Diğer yandan Suriye'den gelen bir kısım insan kitlesi de; ben genellemiyorum ama Ankara'da birebir yaşadığımız bazı olaylar var. Çalıp çırpma, hırsızlık, gasp, taciz ve tecavüze kadar giden bir süreç yaşandı. Bu yüzden ben ikiye ayırıyorum Suriyeli savaştan gelen göçmenleri

Gerçekten zor durumda olup zor olduğu için burada gelip çalışan insan kitlesi ve diğer tarafta her türlü kendini böyle nasıl diyeyim hırsızlığa gaspa tacize kadar götüren iğrenç bir insan kitlesi var.

Soru - Birçok toplumsal olayın etkili olduğu gibi, Suriyeli Göçmenlerin de bu gün tüm dünyayı etkilediği orta da. Peki, sizce sanata, özellikle de sinema ve belgesele yansıması nasıl oldu/olacaktır.

Cevap- Sanata etkisi şöyle son dönemlerde çok fazla Suriyeli göçmenlerinin hayatları, sıkıntıları, çocukların hayatları üzerine belgeseller çekildi. Ve bu belgeseller, fotoğraflar, çizimler hepsi sanatın farklı bir boyuta çıkmasını sağladı aslında ama bu dönemsel bir şey. Her zamanki gibi bir olay olur bu olayın üzerine bir sanatta yönelim başlar. Olay değişir çünkü başka bir olay çıkar ve sanatta yönelim ona yönelip gider. Dönemin en büyük olayı da Suriye savaşı olduğu için bütün herkes oraya yüklendi. Ve farklı yapıtlar ve farklı tarzda olaylar çıktı. Mesela ben Hekim'i kurduğumda bir çocuğun arkasından izlettim bütün filmi. Çünkü daha önce nadir yapılan bir şeydi. Özellikle kâğıt toplayan çocuklarda hiçbir zaman yapılmamış

bir şeydi. Çok araştırdım var mı diye? Yoktu. Bu sanata farklı bir şey getirme çabamdı aslında yani belgesele. Bunu da Beşir'in hayatının hiçbir zaman onu dinleyen bir kişinin olmasından dolayı yani karşısında oturtup kimse onu dinlemedi hiçbir zaman; bende o yüzden kimseye karşısına oturtup da dinleme fırsatı verilmediği için arkasından dinlemek zorunda bıraktım insanları. Sanata yansıması belgesele yansıması bu şekildeydi bence. Ve diğer insanlar için de çok farklı yapımlar çıktı. Çok güzel çizimler vardı. Keşke öyle kötü olaylar olmasaydı da biz yine farklı bir şekilde çizseydik. Farklı bir şekilde yapsaydık.

Soru - Belgesellerinizde genel olarak kullandığınız çekim tekniklerini neye göre belirlediniz? Ve belgesel filmlerinizin ortak bir biçimsel dili olmasına özen gösteriyor musunuz?

Cevap- Genel olarak çekim tekniklerini şöyle belirledik. Ya ben belgesellerde dinlediğim hayat hikâyelerinin üzerinden kendi kafamda bir film çekiyorum. Çektiğim bu filmin çekim tekniklerini daha sonrasında yazıyorum. Sahne şöyle olacak, sahne böyle çekilecek falan. Üzerine hikayeleri serpiştiriyorum aslında. Çünkü daha öncesinde de dediğim gibi insanları kameranın karşısına geçirip, oturtup konuşmak çok kolay. Bunu ileride belki bende yapacağım. Bir şey demiyorum o konuda ama farklı bir şey üretmek istiyorsan öncelikle kafanda o belgeselin hikayesini defalarca çekmek zorundasın ve bunu çekerken oluşturduğun dili çok iyi gözlemlemek, kendin eleyeceksin yani çekimi. O yüzden ben Beşir'in hikâyesini kimsenin dinlemediğini ve o herkesin onu görmezden geldiğini düşünerek arkasından çektim. Ve bu bir plan sekans hikâye idi. Çünkü onunla yan yana oturup kimse dinlemiyordu. Onun arkasından yürüyüp insanların onu dinlemesini sağlamak için bir çekim tekniği kullandık. Ortak bir biçimsel dilinin olmasına özen göstermiyorum. Çünkü her belgeselin kendine özgü biçimsel dilinin olmasına özen gösteriyorum. Çünkü herkesin hayatı çok farklı ve Beşir'in hayatı yollarda geçiyor. Başka birinin hayatı tamamen evde geçiyor. Başka birinin gazinolarda, gazinolar döneminde gazinolarda. Başka birinin hayatı İstanbul'da bir pavyonda geçebilir. Ankara'da bir pavyonda ya da İstanbul'da bir barda geçiyor. Ve bu hayatları çekerken hareketli kamera mı kullanacaksın, sabit kameramı kullanacaksın, nasıl bir düzen kuracaksın bu hikâyeye bağlı bir şey aslında. Hikâyeyi dinledikten sonra biçimsel bir dil

oluşuyor. Yani her belgesel aynı dili kullanmak aynı biçimselliği kullanmak bence çok sıkıntı olur. Benim açımdan.

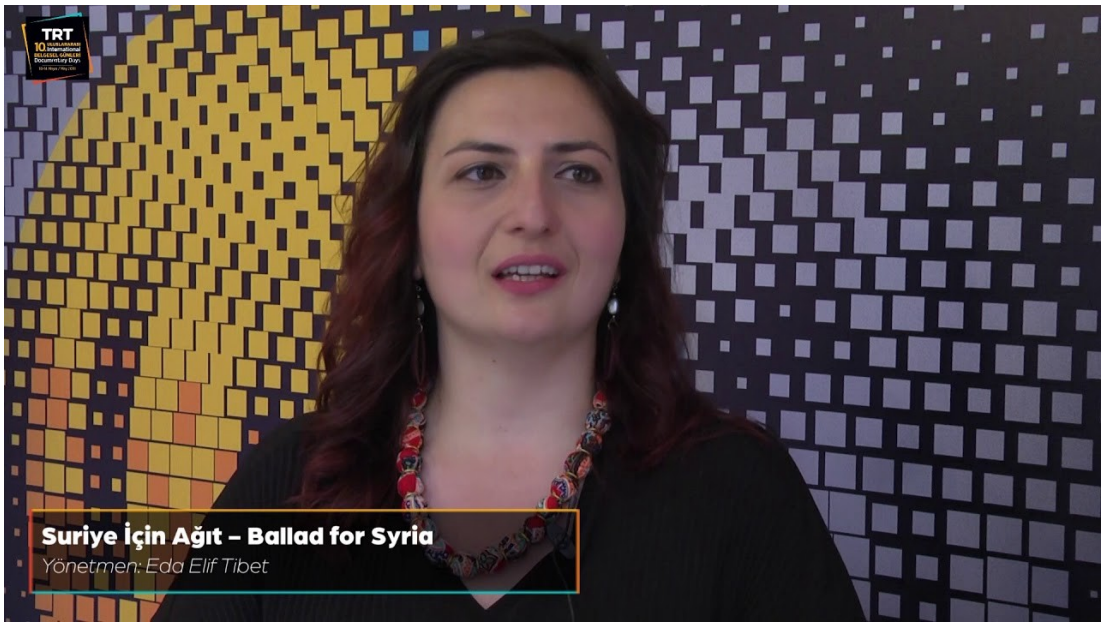
Soru - Söz konusu filminizin biçimsel diline nasıl karar verdiniz? Göç konusu olması filmin biçimini etkiledi mi?

Cevap- Bugüne kadar ben Beşir ile aynı mekânlarda bir yıl boyunca birlikte bulunmuşum ama ben hiçbir zaman Beşir'in arkamda kâğıt topladığını görmedim. Ve Beşir'i karşıma oturtup hiçbir zaman konuşmasını hayatını anlatmasını dinlemedim. Ya da çevremizdeki hiçbir insan bir kâğıt toplayan çocuğu bir dakikadan fazla izlemedi, dinlemedi. Sinema olduğu için insanlar on dakika boyunca Beşir'in hayatını dinlemek zorundaydı. Bunu bildiğim içinde ben hareketli kamera kullanmak istedim. Onunla beraber yürüyormuş hissiyatı olsun ve onu dinlesinler diye. İkincisi arkasından izlettim çünkü insanlar dediğim gibi Beşir'i karşısına oturtup dinlemedi. Üçüncüsü de ben belki Beşir'i kameranın karşısına oturtsam kimse onu dinlemeyecekti. Herkes o yüzü görebilmek için merakla dinledi. Ben onlara bir merak verdim filmin sonlarına kadar. Anlatım, biçim dili olarak şöyle bir şey oluştu. Kamera hep sallanıyordu. Beşir'in hayatı çünkü hep sıkıntılıydı. Kamera hep hareketliydi. Bir hareket içerisinde sürekli göç halinde oldukları için sürekli bir gidip gelmeleri olduğu için göç halinde oldukları için hareketliydi. Kayalıkların üzerinde çıktığımızda kayalıklar sinemada zorluktur. Zorlukların üzerinde oturan bir çocuk vardı ve hemen kenarında ufuk ve deniz vardı. Ufka bakıp denizi izliyordu sadece. Şapkalı bir çocuk ve bu çocuk kağıt topluyor. Bu çocuğun hayatını simgeliyor o geçtiğimi her yer. Aslında kimsenin dikkat etmediği bir şey daha vardı. Beşir'in videosunu çektiğim her yerde ya solunda ya sağında yanlış hatırlamıyorsam hep solunda duvarlar vardı. Kağıt topladığı her yerde duvarlar vardı. Duvarları aşıp ulaştığı son nokta kayalıkların önündeki ufuktu. Yani biz bunu, duvarları kullanırken insanlara çok gösteremedik. Hep solunda duvar var. Yani o duvarları aşamıyor ve sağında önünde duran kağıtları toplayıp devam ediyor. Çöpleri karıştırıp devam ediyor diye gözüküyordu her zaman. Asıl biçimsel dili aslında burada oluşturmuştuk. Göç konusu olması da filmin biçimini bu şekilde etkiledi aslında. Yani göç onun seyahat, ilerleme, tek plan yani plan-sekans olmasını sağladı.

Soru- Bu belgesel filminizi içerik ve biçimsel anlatı olarak hangi belgesel türü içinde buluyorsunuz?

Cevap- Ben kişisel yani portre belgesel yani biyografi tarzında bir belgesel olarak düşünüyorum aslında ama toplumsal belgesele de girebilir. Yani belki ileride tarih belgeseli bile olabilir. Haber belgeseli olabilir. Bir çocuğun hayatının yansıttığı nokta. Bilmiyorum hani gerçekten çok sıkıntılı bir süreçten çıkmış insanların hayatı bu. Ve kesinlikle bir toplumsal belgesel. Bundan yana hiçbir sıkıntım yok. Ama biyografi belgeselde aynı zamanda bence, çünkü bir çocuğun hayatının onun yaşadıklarını çok büyük şeyler yaşamış olması. Hani onun bir hayalinin olmayışı ve aslında altı yıl içerisinde bir hayalin yok oluşu diyebiliriz kısaca. Altı yıl önce çocukken Suriye'de doktor olmak isteyen bir çocuğun, insanlara yardım etmek için doktor olmak isteyen bir çocuğun altı yıl sonra hayalin ne sorusunda cevap veremeyecek seviyeye gelmesi çok büyük bir yıkım aslında. Bu aslında tarih için de çok büyük bir yıkım. Yani savaşın, savaş tarihinin insanlar üzerindeki etkisini simgeleyen en büyük şey. Belki on dakikalık küçücük bir şey ama çok büyük bir konu bence.

5.5. Elif Eda Tibet Özgeçmiş



Fotoğraf 102: Eda Elif Tibet Fotoğraf (30.04.2019)

1987 doğumlu. Görsel antropolog ve bağımsız bir belgesel film yapımcısıdır. Filmlerini temel olarak yerel geçim kaynaklarını ve söz konusu geçim kaynağı çevrelerini desteklemek amacıyla çeker.

Filmografisi:

Ballad for Syria (Suriye İçin Ağıt) - 2017 - Belgesel, 00:44:00

AMCHI - 2015 (İz Tv)

Hey Geçi! (Hey Goat!) - 2014 - Belgesel, 00:50:00

Ay Üstünde 28 Gün (28 Days On The Moon) – 2012- Belgesel, 00:53:00 (İz Tv)

(Kameraarkası, 29.04.2019)

5.5.1. Elif Eda Tibet, Soru - Cevaplar

Soru- Belgesele yönelmeniz nasıl olmuştur? Belgesel çekmeye ne zaman başladınız?

Cevap- 2007 de Hindistan'a staja gitmiştim. İktisat 3.sinif öğrencisiydim, hayatin anlamını arıyordum. Hindistan'da bol bol fotoğraf çektim, bu iste bir büyü olduğunu duşundum, sanki fotoğraf hayatla bağ kurmak için ideal bir araçtı, hem mühim bir şey yapıyor gibi duruyordum ama aslında yaptığım katılımcı gözlemdi, sadece bakıp gitmiyordum ayni zamanda insanlara oturup sohbet ediyor, ritüellerine katılıyor onlarla birlikte yemek yiyordum. Farklı bir kültürde yaşamakta ayrıca çok hoşuma gitmişti, akademik olarak da sosyal adaletsizliğin önüne nasıl geçileceği konusu beni çok meşgul ediyordu.

Yüksek lisansta sürdürülebilir kalkınma okumayı düşünüyordum fakat açıkçası böylesine yoğun bir deneyimden sonra iktisat teorilerine yeniden geri dönmeye hiç niyetim yoktu, hem görselin hem kültürün bir araya geldiği bir alan arayışına girdim ve İngiltere'deki görsel antropoloji bölümlerinden haberdar oldum. Kent Üniversitesine başvurdum ve burslu asistan öğrenci olarak çalışmalara başladım. Orada hem antropoloji kuramlarını hem de film çekmeyi ve kurgulamayı öğrendik. Teori ve filmin bir aradalığı belgesel içeriği üretmek adına bire birdi. İlk ödev filmim İngiltere de Whitstable'da bir balıkçı kasabasındaki salyangozcu West Whelk ailesi oldu, Sonra Ay Üstünde 29 Gün (2012) adli bitirme tezimin parçası olan ilk uzun metraj belgeselimi çektim. Ata memleketim Kapadokya'daki 3 farklı köyden 9 kişinin hayatlarının turizmden nasil etkilendiklerine yönelik bir filmdi. Film çok beğenilip birçok film festivalinde gösterildi, IZ tv de 3 yıl boyunca gösterimde kalınca, bu işe devam edebileceğime inandım. İngiltere'den ayrıldıktan sonra tekrar Hindistan'da buldum kendimi. İlk antropoloji isimi almıştım, Himalayalar'da Tibetli doktorlarla çalışacaktım, oradan da ikinci uzun metrajı çektim AMCHI (2013) www.amchikarmachodon.com, sonrasında bir daha hiç duramadım. Nerdeyse her sene bir filmle uğraşır buluyorum kendimi.

Soru - Belgeselin işlevi ve kullanımı hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce Belgeseller Toplumsal bir farkındalık sağlar mı?

Cevap- Belgeseller nitekim toplumsal farkındalıklar yaratır ama ayni zamanda bireysel uyanışlar içindir de. Gerçek bir hayati izlemenin insan üzerinde çok kuvvetli bir etkisi oluyor, hem eğitsel hem de oldukça duygusal bir deneyim. Belgesellerin cok ulvi işlevleri olduğuna inanırım, zorda olan toplumların sesi olur, insan hakları ihlallerine maruz kalanların hak arayışı olur, belki de hiç gidemeyeceğimiz topraklardan hikâyeleri alır oturma odamıza ya da mahallemizin sinemasına getirir. İnsanın kendini bulma arayışıdır.

Soru - Belgesel filminiz için konu seçimlerini genellikle nasıl yapıyorsunuz ve Suriyeli göçmenleri ele almanızı sağlayan etken nedir/ buna nasıl karar verdiniz?

Cevap- Tamamen hayat karar veriyor, ben kendimi hikâyenin içinde bir parçası olarak buluyorum, hikâyenin ta kendisi oluyorum aslında. Özel bir arayışım hiç bir zaman olmadı. Çevreme bakıyorum, arkadaşlarıma, mahalleme, toplumuma bakıyorum ve gördüğüm içinde bulunduğum neyse o. Göçmenlerle ilgili çalışma fikri 2012'de Enzo Ikah ile tanıştığımda başladı. Onunla çok iyi iki arkadaş olup müzikal bir film yapmaya karar verdiğimizde ikimizin de ortak bir amacı ve ideali vardı. Mültecilerin de insan olduklarına yetenekleri ve akılları fikirleri olduklarını anlatmak istedik. Suriyeliler konusu da yine ayni cevreden müzisyen arkadaşların ortamında Maisa ile tanışmamla başladı. Her şeyden önce çok iyi arkadaşlıklar ilham veren insanlarla bir araya gelme şansı diyelim, film isin bahanesi.

Diğer sorular cevaplanmamıştır.

5.6. Dilek Gül Özgeçmiş



Fotoğraf 103: Dilek Gül (Gazete Peyik, 06.12,2018)

Dilek Gül Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunu. Kısa bir süre sonra, aynı üniversitede Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler üzerine yüksek lisans eğitimi almaya başladı. Bir yandan eğitimini sürdürürken, bir yandan da çeşitli televizyon kanallarında editör ve muhabir olarak görev yaptı. Bu süre zarfında mesleği gereği, Türkiye'nin farklı illerinde yaşanan önemli toplumsal olayları yakından takip etti. Suriyeli göçmen kadınların yaşam mücadelelerinin anlatıldığı "Onbeş" isimli kitap ilk çalışmasıdır. Bu kitap çalışması ile göçmen kadınların savaşa, onca yıkıma ve kayıplarına rağmen yaşama tutunma azimleri, becerileri, kendileri için motivasyonları, dirençleri, geleceğe dair umutları ile yabancı bir ülkede var olma çabalarının görünür olmasını hedeflemiştir. Yine aynı içerik ve amaçla "EŞİK" isimli uzun metraj bir belgesel filmin yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlenmiştir. (Sivil Toplum Geliştirme Merkezi, 23.11.2017)

5.6.1. Dilek Gül, Soru - Cevap

Soru- Belgesele yönelmeniz nasıl olmuştur? Belgesel çekmeye ne zaman başladınız?

Cevap- Aslında gazeteciyim. O nedenle yaklaşık 8 yıl boyunca sürekli sahada haber yapma şansı yakaladım. Daha derinlemesine işlenmesi gerektiğini düşündüğüm her bir konuyu da dosya haberlerle anlatmayı seçtim. Dosya haberleri hazırlarken derinlikli bir araştırmanın önemine ve daha ciddi anlamda bir işin nasıl kurgulanması gerektiğine yakından tanıklık ettim. Tüm bu anlatma ve araştırma hevesi beni belgesele yönlendirdi. Özellikle yaptığım işlerde belgesel anlatımını sevmeye başladım. 2016 yılında başlayan süreç benim için hala devam etmekte.

Soru - Belgeselin işlevi ve kullanımı hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce Belgeseller Toplumsal bir farkındalık sağlar mı?

Cevap- Ben belgesele gerçeklik olarak bakıyorum. O nedenle anlatımda da kurmacadan kaçıp hikâyenin doğrudan anlatılmasından yanayım. Bu doğrudan anlatımın gücü toplumda elbette bir farkındalık sağlar. Çünkü anlatmak ile başlar değişim, empati ve hissetmek. O nedenle bir belgesel hazırlamak bu kadar zordur, çünkü anlatırsınız, düşündürürsünüz ve olduğu gibi gösterirsiniz. Eğmeden, bükmeden...

Soru - Belgesel filminiz için konu seçimlerini genellikle nasıl yapıyorsunuz ve Suriyeli göçmenleri ele almanızı sağlayan etken nedir/ buna nasıl karar verdiniz?

Cevap- Göç, kadın, kimlikler ve dini konular aslında en çok ilgi duyduğum alanlar ya da en çok hissettiğim... O nedenle bu başlıkları içeren bir olay ya da konu bana doğrudan cümle kurdurabiliyor. O nedenle sözümün olduğu konuları seçmek ve bu alanda farkındalık yaratmak amacını taşıyorum. Ve benimle aynı sözü kurabilecek hatta daha fazlasını söyleyebilecek konular ilgimi çekiyor. Suriyeli göçmenler de

bunlardan biri. Özellikle savaşla birlikte mesleğim gereği, Türkiye'ye olan göçü yakından takip ettim. Savaşın ve göçün yıkıcılığını yansıtmak gerekli ama ben aynı zamanda hayatın sürekli bir değişim içinde olduğunu düşünerek bir yol izlemeyi tercih ettim. Ve bu değişim içinde başarabilen, her şeye rağmen yoluna devam eden insan hikâyelerini anlatmak ve göstermek istedim. Suriyeli göçmenler aslında dönemin şartları ile alakalı bu başka milletlerden de insanlar olabilirdi. Ancak kadınları seçmiş olmam bilinçli bir tercihti. Çünkü ben savaşın yıkıcılığını en çok kadınlar ve çocukların yaşadığına şahitlik ettim. O nedenle onların anlattıklarına kulak kabartmak istedim.

Soru - Suriye savaşı ve Suriyeli göçmenlerinin durumu hakkında ne düşünüyorsunuz?

Cevap- Suriye savaşı yıkıcı bir savaş oldu, bu evrende şimdiye kadar yaşadığımız diğer tüm savaşlar gibi. Üst politikalara bakmadan toplumsal ve insani yanına bakacak olursak ağır travmaları olan bir savaş. Bu travmalar ne yazık ki asla geçmeyecek. En azından ''artık gülüyorlar'' demeye başladığım her Suriyeli ile kurduğum yakın temasta bunu daha net anladım. Yani geçmiyor kayıpların acısı ve yaşadıkları korkuların travmaları. Çok zor bir yaşam mücadelesinin içinde olduklarını düşünüyorum. O nedenle her zaman empati kurulması gerektiğini etrafıma anlatmaya çalışıyorum ve ezici cümle kuranlara da kendi istekleri ile ülkelerini terk etmediklerini daha sesli olarak anlatmaya çalışıyorum.

Soru - Birçok toplumsal olayın etkili olduğu gibi, Suriyeli Göçmenlerin de bu gün tüm dünyayı etkilediği orta da. Peki, sizce sanata, özellikle de sinema ve belgesele yansıması nasıl oldu/olacaktır.

Cevap- Ben özellikle bu meselenin çok hırpalandığını düşünüyorum. BBC'de bir Türkiyelinin Almanya'ya olan göçünün anlatıldığı bir belgeseli izlerken bazı şeylerin yavan kaldığını hissetmiştim. Çok eski bir zaman dilimi anlatılmış ve savaş yok. Ama ne amaçla olursa olsun göç aynı şeyleri barındırır özünde. İşte bunu anlatabilmek önemli. Elbette yapılan çok güzel filmler, belgeseller izledik. Ama bazı

izlediğim işlerin yönetmenine dahi bir şey hissettiremediğini düşündüğüm anlar oldu. Göç ve sonrasında yaşananların daha dikkatli işlenmesi gerektiğini düşünüyorum. Çünkü bu işler ağır işler. İnsan yaşamlarını ajite etmeden aktarmak çok önemli. Çünkü dediğim gibi hayat değişir ve adım attığınız yollar da değişir. Suriyeli ile ilgili yapılan işlerde göçün getirdiği değişimleri ajite etmeden anlatmak en güzel hali gibi geliyor bana... Ama dünya bu yapılan işlerle göçün ve savaşın ne demek olduğunu yakından izledi, var olan politikalar sorgulandı. Bu tarafı oldukça kıymetli.

Soru - Belgesellerinizde genel olarak kullandığınız çekim tekniklerini neye göre belirlediniz? Ve belgesel filmlerinizin ortak bir biçimsel dili olmasına özen gösteriyor musunuz?

Cevap- Saha ve çalışma koşullarına göre belirledim. Belgeselde biçimsel bir dil kullanırken, ‘’ne’’ anlatacağımın en önemli unsur olduğunu düşünüyorum. Ve benim için bir filmin nasıl anlatılacağını da bu başlık belirliyor. Ardından da biçim ile içeriğin bir araya gelerek ortaya koyduğu şeklin sinematografinin unsurları ile birleşmesine dikkat ediyorum. Bu bir araya getirdiğim unsurların da elimden geldiğince doğal olmasına özen gösteriyorum.

Soru - Söz konusu filminizin biçimsel diline nasıl karar verdiniz? Göç konusu olması filmin biçimini etkiledi mi?

Cevap- - Filmin biçimsel dilini yola çıkış amacım belirledi. Evet göç konusu olması filmin biçimini etkiledi.

Soru - Bu belgesel filminizi içerik ve biçimsel anlatı olarak hangi belgesel türü içinde buluyorsunuz?

Cevap- Portre Belgesel

5. BÖLÜM: SONUÇ

Sinema ve Toplum ilişkisi iç içe geçmiş bir haldedir. Sinema toplumsal olaylardan, oluşumlardan beslenir, toplum da sinemadan etkilenir. Sinemadaki görsellerin anlamlarının veriliş şekli, günlük yaşamlarımızın ve kimliklerimizin nasıl oluştuğunun sunumunu yapar. Belgesel Sinema bu yolla dil, semboller, somut görseller, işaretler ve zihinsel görseller yoluyla izleyiciyi görsel kültürün yorumlayıcı sürecine dâhil eder. Bu yolla seyirci kültüründen alımladığı imgelerle, filmde verilen görsellerin açık ve yan anlamlarıyla bağlantı kurar.

Yönetmenler Suriyeli göçmenlerin Türkiye'deki durumunun gerçekliğini ortaya koymaya çalışırken birbirinden farklı anlatım biçimleri seçmişlerdir. Demoğlu'nun dediği gibi, belgesel sinema, gerçeklik hakkında birbirinden farklı arayışlar içindedir. Bu arayış, belgesel sinemayı sıradanlıktan çıkarır, çok çeşitli gerçeklik yaklaşımlarını kullanarak birbirine benzemeyen filmleri bünyesine dâhil ederek bir türe dönüştürür (Demoğlu, 2014:42).

Yönetmelerle yapılan yazılı röportajlara verilen cevaplara bakıldığında, yönetmenlerin, genel olarak bir arayış ve bir şeyler anlatma derdiyle yola çıktıklarını ve toplumsal meselelere ilişkin hassasiyetlerini belgesel anlatısı yoluyla göstermeyi tercih ettikleri görülmektedir.

Röportajlardan çıkarılan diğer bir sonuca göre, yönetmenlerin belgeselin işlevi hakkında farklı düşünceleri olduğu söylenebilir: Eşik'in yönetmeni Gül, belgesel işlevinin, gerçekliği ortaya koymak olduğunu söylemektedir. Tibet ve Üçer ise toplumsal farkındalık işlevi üzerinde durmaktadırlar. Tibet ek olarak toplumsal farkındalığın gerçeklik temelinde oluşturulması gerektiğini ifade ederken, Kınacı ve Kurt ise belgeselin işlevinin bellek oluşturma olduğu üzerinde dururlar. Belgeseli

sadece bir estetik sanat eseri olarak değil, toplumsal fayda sağlayacak işlevleri olan bir anlatı biçimi olarak görmektedirler.

Ballad For Syrıa belgeselinde yönetmenin ana karakteriyle yakın ilişki kurduğu ve aktif bir şekilde katılımcı olduğu görülmektedir. Elif Eda Tibet, belgeselde varlığını bu kadar net ortaya koyarken aynı zamanda düşüncelerini de ortaya koymakta ve duruşunu açık bir şekilde seyirciyle, ana karakteri vasıtasıyla paylaşmaktadır.

Hudut belgeselinde ise Batuhan Kurt haber belgeseli tarzıyla gözlemci bir yaklaşımla belgeselini oluşturup, varlığını filmde hissettirmeyip nesnel bir duruş sergilemeyi tercih etmektedir.

Eşik Belgeselinde Dilek Gül, gözlemci açıklayıcı ve birazda haber belgeseli yaklaşımı ile ana karakterlerini ele alıp filmini oluşturmuştur. Dört kadın üzerinden anlattığı belgeselinde, kadınların, yokluk içinde farklı bir ülkede mücadele ile ayakta kalmalarını anlatırken; sanatçı, eğitimci, gazeteci kimlikleriyle yeni bir hayatı tekrar nasıl kurduklarını gösterir. Eşik belgeseline bakıldığında feminist bir yaklaşımla Suriyeli bu dört kadının gücünü ve mücadelesini görselleştirdiği görülmektedir.

Kameralı Çocuk belgeselinde ise yönetmen İbrahim Yeşilbaş, ana karakteri aracılığı ile Suriyeli göçmenlerin hikâyesini kurmaca-belgesel bir tarzda şekillendirip, bazı gerçeklikleri temsil yoluyla, kurmacalığın gücünü kullanarak yansıtmaktadır.

Tepede Beş Kadın belgeseline bakıldığında yönetmen göç kavramına sadece Suriyeli göçmenler üzerinden değil, iç göç kavramı ve genel olarak göçü ele alarak belgeselini gözlemci ve kısmen de olsa katılımcı bir biçemde oluşturmaktadır. Belgeselde varlığını ortaya koyan karakterlerinden kendini uzaklaştırmadan bir anlatım tarzı kurarak, filminde göçmenlik kavramını birleştirici bir unsur olarak ortaya koymaktadır.

Asfur belgeselinde Eylem Şen, gözlemci, haberci bir üslup kullanarak Suriyeli göçmenlerin Türkiye'deki durumlarının portresini çizerek, hukuki olarak yoksun kaldıkları haklara dikkat çekmektedir.

Yavuz Üçer, *Hekim* belgeselinde, diğer altı belgeselden farklı olarak, bir anlatıcı sesi ile ana karakterinin hikâyesini anlatmaktadır. Bunu yaparken, plan sekans kamera kullanımı ile izleyiciyi karakterin peşinden sürükleyip orada olma hissi yaşatarak belgeseldeki gerçeklik hissini güçlendirip, seyirciyi aktif kılmıştır. Böylece izleyicinin Suriyeli göçmen bir çocuğun yaşadıklarına daha yakından bakmasını sağlamaktadır.

Filmlerin geneline bakıldığında ve yönetmenlerin verdiği cevaplar doğrultusunda, Türkiye'deki Suriyeli göçmenlerin görselleştirilmesine dair bulguların başında; yönetmenlerin, göçmenlere daha yakından bakmaya çalıştığı, onlarla empati kurulması gerektiğine dair yaklaşımlarının olduğu görülmektedir. Görselleştirmelerle, göçmenlerin eğitimli, kültürlü ve sanatla ilişkisi olan insanlar olduğu belirgin şekilde yansıtılmaktadır. Ötekileştirilmeye karşı, toplumda bir farkındalık yaratma ve göçmenlerle, göçmenlik kavramından önce, insani bir ilişki kurulması yönünde bir duruşla filmlerini oluşturdukları gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışmada, Türkiye'deki Suriyeli göçmenlerin belgesel filmlerde nasıl görselleştirildikleri araştırılmıştır. Suriyeli göçmenler olgusundan, Türk belgesel yönetmenlerinin nasıl etkilendikleri ve belgesel sinema sanatını kullanarak, göçmenlere olan bakış açılarını nasıl yansıttıkları, belgesel film çözümlemeleriyle ortaya konulmuştur. Burada amaç, belgeselcinin sadece gerçekliği kuru bir aktarımla yansıtmadığını aynı zaman da gerçekliği kendi yorumuyla şekillendirerek, var olan gerçekliğe nereden baktığının analizini yapmaktır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ARNHEİM, Rudolf, Görsel Düşünme, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.

ARMES, Roy, *Sinema Ve Gerçeklik. Tarihsel Bir İnceleme*, Todd Mcgowan, Say Yayınları 2012

BERGER, John, *Görme Biçimleri*, , Metis Yayınları, İstanbul, 1986

BÜKER, Seçil, *Sinemada Anlam Yaratma,* Hayalperes Yayınevi, İstanbul, 2012

CLARKE, James, *Sinem Akımları, Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2012.

DEMOĞLU, Elif, *Düş İle Gerçek Arasında Sahte- Belgesel,* Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014.

İPEK, Özgür, *Tanıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine,* İstanbul, 2014.

METZ, Christian, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, İstanbul, 2012.

MÜKERREM, Zaur, *Belgesel Estetiği Üzerine,* Literatürk Academia, Konya, 2016

SAUNDERS, Dave, *Belgesel*, Kolektif Kitap. İstanbul.2014. s.13

SMİTH, G,Nowel, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

SÖNMEZ, Sevcan, *Filmlerle Hatırlamak*. Metis Yayınları, İstabul.2015.

SUSAM, Asuman, *Toplumsal Bellek Ve Belgesel Sinema*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015

ŞAKAR, Cemal, *İmge Gerçeklik Ve Kültür*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2017

ÖZDENÖREN, Rasim, *Yazı İmge Ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014

ÖZÖN, NİJAT, *Sinema Uygulayımı, Sanatı Tarihi*, Hil Yayınları, İstanbul, 1985,

ÖZÖN, Nijat, *Sinemaya Giriş*, Agora, İstanbul, 2008.

PEMBECİOĞLU, *Nilüfer, Belgesel Film Üstüne Yazılar*, Babil Yayınevi, Ankara, 2005.

TUNALI, İsmail, *Estetik,* Remzi Kitapevi, İstanbul, 2017.

DERGİLER

AKSOY, Zeynep, "Uluslararası Göç Ve Kültürlerarası İletişim*" Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Cilt: 5 Sayı: 20, Kış 2012, www.sosyalarastirmalar.com.

ARPACI, Murat, ", Modern Görsel Kültür, Sinema ve Video: Bakış, Beden ve Kameranın Gücü,*" Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* Sayı 22, Antalya Aralık 2014, s.96.

BAYRAKTAR, Rasim, "Zorunlu Göçten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa" *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* Sayı: 24, Çorum 2013/2, s. 109-126.

CERECİ, Sedat, "Belgesel Film Ve Zaman İlişkisi" *Akademik Bakış Dergisi,* Sayı: 29, Mart-Nisan, Kırgızistan 2012, http://www.akademikbakis.org

DENİZ, Taşkın. "Uluslar Arası Göç Sorunu Perspektifinde Türkiye" *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 2014. S. 175-204.

HARUNOĞULLARI, Muazzez, "Suriyeli Sığınmacı Çocuk İşçiler Ve Sorunları: Kilis Örneği" *Göç Dergisi,* Cilt: 3, Sayı: 1, Mayıs 2016, s. 29- 63.

GÖKER, Göksel, "Savaş Keskin, Haber Medyası Ve Mülteciler: Suriyeli Mültecilerin Türk Yazılı Basınındaki Temsili" *İletişim Kuram Ve Araştırma Dergisi,* Sayı 41Ankara Güz 2015,

GÜÇHAN, Gülseren, "Sinema Toplum İlişkileri" *Kurgu Dergisi*, Sayı, 12, 1993, s. 51-71.

KIRIK, A, Murat, "Arap Baharı Bağlamında Sosyal Medya-Birey Etkileşimi ve Toplumsal Dönüşüm" *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi,* Cilt 1 Sayı 3 Kış 2012, S.94

ÖZLÜ, Zeynel, Kara, Abdullah, Karkın, Veysel, "Geçmişten Günümüze, Göç, Suriye Özelinde Arap Baharı Ve Türkiye'ye Etkileri" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Canik Belediyesi Kültür Yayınları,* Samsun Aralık 2017.

SALİHİ, Emin, "Suriyeli Göçmenler Hakkında Yazılan Uluslararası Raporlara Dair Bir Değerlendirme" *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 25, İstanbul 2016. s.159-164.

TUNÇ, A. Şebnem, "Mülteci Davranışı Ve Toplumsal Etkileri: Türkiye'deki Suriyelilere İlişkin Bir Değerlendirme" *Tesam Akademisi Dergisi*, Temmuz 2015. 2 (2). 29 – 63.

ULUTAK, Nazmi, "Belgesel Sinemanın Öncüsü: Robert J. Flaherty" *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi,* Cilt 5, Sayı 5 Ocak 1989, S. 179-185.

YÜKSEL, Çoşgül, "Belgesel Sinemanın Doğruya Ulaşma Yolları" *Selçuk İletişim Dergisi*, Cilt 4,Sayı, 2, Konya 2006, s. 199 – 211.

TEZLER

BAYRAKÇEKEN, Gökçe, *Belgesel Sinema Ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi Ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme,* (Hacattepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara 1997.

ÇAKAROZ, Emir, *Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim Ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri.* (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Eskişehir 2008.

DARÇIN, Hande, *Sinemada Gerçeklik Algısı Ve Tasavvuf İlişkisi (Semih Kaplanoğlu Sineması*, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo Sinema Ve Televizyon Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara 2016.

ULUTAK, Nazmi, *Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri Ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik,* (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi) Eskişehir 1988.

İNTERNET KAYNAKLARI

ASULİS, https://hrantdink.org/tr/asulis/faaliyetler/projeler/672-kamerali-cocuk-kisa-film-gosterimi-ve-soylesi. 01.12.2012 Erişim Tarihi (27.02.2019)

ÇUKUROVA ARAŞTIRMALRAK DERGİSİ, https://docplayer.biz.tr/104933841-Cukurova-arastirmalari-dergisi.html Erişim Tarihi (17.05.2019)

GAZETE PEYİK, (06. 12.2018) https://peyik.com/2017/11/27/her-esikte-bir-mucadele-video/ Erişim Tarihi (10.03.23019)

GÜVEN, Ayşen Evrensel. E gazete. 24 Ağustos 2014, https://www.evrensel.net/haber/90517/asfur-vatanindan-kanadi-kirik-ayrilan-halklar Erişim Tarihi (02.03.2019)

GÜVEN, Ayşen, İMCTV, https://www.dailymotion.com/video/x28nvy5 25 Ekim 2014, (02.03.2019)

MİLLİYET.com. http://www.milliyet.com.tr/edirneli-genc-yonetmenden-basari-edirne-yerelhaber-1793581/ Erişim Tarihi (27.11.2017)

TARLAN, Kemal Vural Suriyeli Mülteciler: Büyüyen Sorunlar, Daralan Zaman, http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/7771/suriyeli-multeciler-buyuyen-sorunlar-daralan-zaman Erişim Tarihi (15.02.2018)

HABER 46, https://www.haber46.com.tr/edirne/edirneli-genc-yonetmenden-basari-h271083.html 21 Ocak 2017, Erişim Tarihi (29.02.2019).

SİVİL TOPLUM GELİŞTİRME MERKEZİ, 23.11.2017, http://www.stgm.org.tr/tr/icerik/detay/esik-biyografik-belgesel-film-galasi

Erişim Tarihi (30.04.2019)

KAMERAARKASI, Batuhan Kurt http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/batuhankurt.html Erişim Tarihi (29.04.2019)

KAMERAARKASI, Elif Eda Tibet http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/edaeliftibet.html, Erişim Tarihi (29.04.2019)

KAMERAARKASI, Ece Kınacı, http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/ecekinaci.html (30.04.2019)

KAMERAARKASI, İbrahim Yeşilbaş, http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/ibrahimyesilbas.html Erişim Tarihi (29.04.2019)

KAMERAARKASI, Yavuz Üçer, http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/yavuzucer.html, Erişim Tarihi (30.04.2019)

TİBET, Eda Elif, Fotğraf https://www.google.com/search?q=eda+elif+tibet&safe=strict&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwih3PeipfjhAhUC6KYKHXRjBCkQ_AUIDigB&biw=1366&bih=576#imgrc=idzxU8HhqpAS_M:, Erişim Tarihi (30.04.2019)

TÜRKKAN, Seçil, *Diken,* http://www.diken.com.tr/barisin-sesi-kisik-biraz-acalim-mi-sevgilim-suriye-icin-bir-agit/ 2017. Erişim Tarihi (30.04.2019)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı ve Soyadı: Zeynep ALTAY

Doğum Yeri ve Tarihi: Mardin, 01.04.1986

E-Mail: zeynepzeynaltay@gmail.com

Eğitim Durumu

2007-2011 Açık Öğretim Lisesi

2011-2015 Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Tv Bölümü

2013-2016 Beykent Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü (ÇAP)

2016-2019 Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel Kültür Anabilim Dalı

Yabancı Dil

Arapça

Deneyimler

2013 Siyaha Bakmak Belgeselinin Yönetmen ve Yapımcısı

2014 Güllerin Savaşı Dizinde Reji Asistanı, İstanbul

2016 Kıllıt Belgeselinin Yönetmen ve Yapımcısı

2017 Naatra Belgeselinin Yönetmen ve Yapımcısı

2018 Kültür Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Belgesel Yapım Desteği ile Li Beyrut Belgeselini yaptı